CHOPIN

ROK 1 1937 ZESZYT 2

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA — WARSZAWA

C H O P I N

Organ Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie

4 zeszyty rocznie

CHOPIN—Revue trimestrielle publiée par l'Institut Frédéric Chopin à Varsovie

Rok I (Ire Année) 1937 Zeszyt 2 (No 2)

TREŚĆ — SOMMAIRE

Cena zeszytu 2 złote **Prenumerata roczna 7 złotych**

Adres Redakcji: Instytut Fryderyka Chopina Warszawa 1, pl. Dąbrowskiego 2 m. 1, — tel. 204-46 (godz. 10—14). Konto P. K. O. 288-30.

CHOPIN

ORGAN INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

ROK 1 WARSZAWA 1937 ZESZYT 2

Henryk Opieński

CZY CHOPIN JEST ROMANTYKIEM?

Zapytanie to może wyglądać na paradoks. Wszak wszystkie podręczniki historii muzyki mówią o tym, że Chopin to ozdoba epoki noszącej miano „romantyzmu"; etykieta: Chopin — romantyk zdaje się być tak silnie nalepioną na dokumentach życiowych i twórczych naszego narodowego geniusza, iż chcieć ją odrywać wydaje się nierealną i bezcelową mrzonką.

Jeżeli przecież podejmuję się podać w wątpliwość tę p o z o r n ą oczywistość, to bynajmniej nie dla chęci bałamucenia publicznej opinii, lecz dla udowodnienia, że twórczość Chopina przynależy tylko chronologicznie do epoki romantycznej — że poza nieuniknionymi wspólnymi cechami stylistycznymi nie posiada ona wad swej epoki i że dzięki wartościom, które zawiera, wyrasta ona w ogóle ponad epoki i style, i że w istocie rzeczy odpowiada pojęciu: sztuki klasycznej.

Odżegnywując Chopina od romantyzmu, nie chodzi mi bynajmniej o tak modne dzisiaj rzucanie kamieni do ogrodów sztuki romantycznej, deptanie wonnych kwiatów uczuciowej fantazji pokolenia wychowanego na „cierpieniach młodego Werthera", burzenie sztucznych (często) skał i zasypywanie żwirem szemrzących cichą nocą strumyków, kiedy to „księżyc zaszedł i psy się uśpiły..."; zadaniem moim będzie ustalenie stosunku Chopina do tej ideologii rozpoczynającego się XIX wieku, która wprawdzie była reakcją na wiek encyklopedystów (Mickiewicz powiedział: „na mędrca szkiełko i oko") — reakcją, która kazała „mieć serce i patrzeć w serce"; — ale będąc niby wyzwoleniem, do którego przyczynił się w wysokim stopniu jeden z największych filozoficznych i naukowych bałamutów i nieuków jakim był Jan Jakub Rousseau, wydała w końcu cierpki owoc wybujałego egotyzmu i bezkrytycznego reformowania duchowych, moralnych i społecznych wierzeń. Nowa ta rewolucjonistyczna ideologia stała się też uświęceniem „nieporządku" —

przeciwstawionego wszystkiemu, co było „formą porządku" czasów przeszłych. Takim „nieporządkiem" w zakresie twórczości muzycznej był wślizgujący się w jej istotę, już w ostatniej ćwierci XVIII wieku, żywioł literacki. Jak długo ten żywioł był trzymany na uwięzi przez przemoc formy czysto muzycznej, formy odpowiadającej pojęciu płynnej dźwiękowej architektury (jak to bywało w dawniejszych epokach [1]), tak długo istota sztuki muzycznej żadnej szkody ponosić nie mogła.

Ćwierkanie ptaszków w scenie nad strumykiem w beethovenowskiej Pastoralnej Symfonii nie mogło wadzić żelaznym fundamentom jej formy; nawet „romantyczny" szum strumyka ujęty tam został w karby ścisłej figuracji w sensie muzyczno-strukturalnym. Toteż owa poetyczna literackość Beethovena, wtłaczająca następnie w tej samej VI symfonii nawet burzę z piorunami w ramy czysto muzycznej architektury, nie była jeszcze tworem romantyzmu. Ale należy ona do symptomów zapowiadających przemiany pojęć o niezależności muzycznej formy od pozamuzycznych pierwiastków. A teraz spójrzmy na stosunek Chopina do tych objawów rodzącego się romantyzmu.

Przede wszystkim weźmy pod uwagę jego muzyczne i intelektualne wychowanie oraz zbadajmy jego młodzieńcze upodobania artystyczne.

Chopin był uczniem Elsnera, muzyka, który całą swoją kulturą tkwił w klasycyzmie XVIII wieku, chociaż równocześnie odznaczał się umysłem szerokim, interesował się wszystkimi zagadnieniami będącymi w związku z teorią muzyki [2]), a w stosunku do swych uczniów wcale nie był ciasnym pedantem. Jakże znamienne są słowa tego pedagoga pisane do Chopina, do Paryża, w 1831 roku: nie tylko trzeba, żeby uczeń zrównał się z mistrzem swoim i przeszedł go, ale żeby jeszcze miał i coś własnego, czym by także mógł świetnić...[3]). Tego rodzaju stosunek nauczyciela do ucznia oparty przy tym na zaufaniu ucznia do wiedzy swego nauczyciela („z panem Elsnerem największy osioł by się nauczył" pisze Chopin do rodziny z Wiednia w sierpniu 1829 r.), tłumaczy nam to przywiązanie, jakim do zgonu darzył Chopin Elsnera.

Tej też szerokości poglądów Elsnera przypisać niewątpliwie należy, że ewolucja „samodzielności" samego wielkiego twórcy miała przebieg spokojny,

---

[1]) Wystarczy przypomnieć Sonaty „biblijne" Kuhnau'a, utwory klawesynowe Rameau lub Couperin'a („Les folies françaises ou les Dominos", zbiór 12 utworów o sugestywnie obrazowych tytułach) lub wreszcie J. S. Bacha młodzieńcze „programowe" Cappriccio „na odjazd ukochanego brata"... wszystko utwory ścisłej formy.

[2]) Pouczające pod tym względem są zamówienia na książki jakie podaje Elsner w liście do Breitkopfa i Hartla w Lipsku; 5 marca 1814 r. prosi o przysłanie: Albrechtsbergera: Gründliche Anweisung zur Komposition, d'Alemberta: Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de Rameau (po niemiecku), Chladniego: Lehrbuch der Akustik, Marpurga: Anfangsgründe der theor. Musik. Por. H. Opieński: Józef Elsner w świetle nieznanych listów. Polski Rocznik Muzykologiczny 1935.

[3]) Cytowane w książce: Chopin, H. Opieński, Lwów 1925 (II wydanie), str. 21.

normalny, że nie przechodziła przez ostrą fazę rewolucyjną, fazę, w czasie której zwykły się zaostrzać stosunki między starszym i młodszym pokoleniem. Pozamuzyczne solidne klasyczne wykształcenie Chopina nie przekraczało normalnego poziomu wszechstronnie uzdolnionego ucznia, który (sądząc z młodzieńczej korespondencji) nie wdawał się ze swymi kolegami w dysputy, jakie pochłaniały umysły filaretów i filomatów i nie poruszał z nimi tematu walki klasyków z romantykami. Nic też z powiedzeń czy aktów w czasach jego młodości, nie pozwala wnosić, żeby Chopin przejęty romantyczno-rewolucyjnym duchem chciał walczyć z „zaśniedziałym" światem klasycyzmu.

Swoje 6 godzin kontrapunktu na tydzień u Elsnera odprawiał pilnie — do końca życia posługiwał się podręcznikiem Cherubiniego: Traité du Contrepoint [1]), a jego muzyczne gusta młodzieńcze nie odznaczały się żadną romantyczną manierą. — „Quintetto" Spohra uważa za „prześliczne" — „Otteto" tegoż samego autora określa jako: „cudne, przecudne" (list do Woyciechowskiego z 3 X 1829 r.); na fortepianie 15-letniego muzyka leżą mało romantyczne (co prawda o inne było wówczas trudno) utwory: Hummla, Riesa, Kalkbrennera obok Pleyela, Hamerleyna, Hoffmeistra (list do Białobłockiego z września 1825). Ale co symptomatyczne to fakt, że nie znajdujemy tam Beethovena, z którego ostatnim Triem (b-dur) robi Chopin znajomość dopiero w 1829 r.; dzieło to za to wywiera na nim wówczas: „wielkie wrażenie"; „coś podobnie wielkiego dawno nie słyszałem" pisze w liście z 20 X tegoż roku. — Ale jest to jedno z niewielu przekazanych nam wrażeń z kontaktów z dziełami Beethovena — którego niektóre sonaty zresztą Chopin później grywał oraz dawał uczniom do grania.

Daleko za to obfitszymi są jego wrażenia ze słyszanych oper; można by nieomal sądzić, że współczesny repertuar operowy interesował go więcej od instrumentalnego... Ale w tym zainteresowaniu jest on przede wszystkim przedstawicielem gustów ówczesnych kulturalnych „diletanti". — Jaki był jego stosunek do Glucka i Gluckistów nie można dociec z paru pobieżnych wzmianek; o niewątpliwym kulcie dla oper Mozarta — o którego dziełach teatralnych mało się jednak czyta w listach Chopina — świadczy choćby wybór tematu do Wariacji Op. 2, — za to o stosunku jego do istotnej nowości owej epoki: „Freischütza" Webera mamy dosyć dokładną relację w liście do Białobłockiego (czerwiec 1826): „Głośno słychać, że za dwa lub trzy tygodnie dadzą Freischütza; ile mi się zdaje Freischütz w Warszawie wiele narobi hałasu. Zapewne liczne będą reprezentacje i słusznie. Albowiem wiele to już jest, kiedy nasza opera sławne Webera wystawić potrafi dzieło. Jednakże, zważając cel, do którego Weber dążył w Freischützu, jego osnowę niemiecką, ową dziwną romantyczność, nadzwyczaj wyszukaną harmonię, Niemcom szczególnie do gustu trafiającą, wnieść można, iż publiczność war-

[1]) O kupienie tej książki prosi Fontanę w liście — bez daty i miejsca — ale niewątpliwie z Nohant w 1840 lub 1841 r. pisanym.

szawska, przyzwyczajona do lekkich Rossiniego śpiewów, z pierwszego wstępu, nietyle z przekonania, ile idąc za głosem znawców, dlatego chwalić będzie, że wszędzie Weber chwalony". Słowa te nie są właściwie ani pro ani contra, „dziwnej romantyczności" — ale zdradzają więcej czysto „salonowej" ciekawości młodego muzyka niż entuzjazmu dla „nowej sztuki". — Za to przede wszystkim interesują Chopina „klasyczne" tj. współczesne opery włoskie.

Stosunek jego do dzieł Rossiniego, Spontiniego, Paera, —a poza Włochami do Meyerbeera czy Hérolda, jest zupełnie inny niż Schumanna lub Berlioza.

Chopin zachwyca się „Cyrulikiem" Rossiniego, komponuje poloneza na jego tematy, kwartet z „Mojżesza" tegoż autora nazywa „muzyką nie lada" [1]) raduje się, że w Wiedniu mógł się doczekać „Oblężenia Koryntu" również Rossiniego (lipiec 1831) — cieszy się, że może „Niemą z Portici" (którą woli od „Fra Diavolo") jeszcze raz w Dreźnie usłyszeć"; w paryskiej Opéra Comique zachwyca go Zampa: „nowa, śliczna opera Herolda" (grudzień 1831) itd. itd. Ale nad tymi upodobaniami — góruje szacunek dla wielkiej dawnej barokowej sztuki. W Berlinie, we wrześniu 1828 roku [2]) słyszał *Il matrimonio segreto* Cimarozy i *Kolportera* Onslowa — „z zadowoleniem" jak donosi rodzinie; „jednakże — pisze dalej — Oratorium Cäcilienfest Haendla, więcej się zbliżało do ideału, jaki sobie o wielkiej muzyce utworzyłem".

Zdradzając od najmłodszych lat owe „konserwatywne" gusta, jeżeli nawet zdobędzie się na nazwanie takich powag jak Reicha i Cherubini „suszone pupki" — to jednak zaraz dodaje „na których się tylko z uszanowaniem patrzyć można, a z dzieł ich uczyć..." (List do Elsnera 14. XII 1831) a ze starym Klenglem (w Dreźnie) także lubił rozmawiać „bo się od niego można coś nauczyć...".

Młody muzyk mimo całej chęci „zdobywania sobie własnego świata" (słowa jednego z listów do Woyciechowskiego), mimo osiągnięcia wybitnej samodzielności już w pierwszych swych utworach, samodzielności, którą lubił, żeby mu przyznawano [3]), uważa że od starszych, od przedstawicieli poprzedniego pokolenia nie tylko można, ale trzeba się „czegoś nauczyć". Jakiż to przykład dla naszych „młodych"! — A nie trzeba zapominać, że to nie chodziło o naukę u jakichś geniuszów — nie był nim ani Cherubini ani Klengel — były to niewątpliwie powagi w swoim teoretycznym zakresie, lecz twórczo jakże dalekie od jakości talentu, jaki reprezentował Chopin. —

Ale uczył się on także od prawdziwych geniuszów, którzy stanowili dla niego ideał twórczych dążności: od Mozarta i od J. S. Bacha. Nie było

[1]) List z Wiednia czerwiec 25. 1831.

[2]) List do rodziny 20. IX. 1828.

[3]) 18 września 1830 pisze do T. Woyciechowskiego z okazji krytyki o wariacjach op. 2 w gazecie wiedeńskiej: „tak jest jak sobie życzę, bo mi tu samodzielność przyznaje".

to zaiste przygotowanie do „romantyki". A uczył się studiując — to swoje ubóstwiane „Requiem" Mozarta—to „Wohltemperiertes Klavier" J. S. Bacha.

Wiadomo, że w lecie 1839 roku w Nohant: „nic nie robiąc" poprawia sobie „z błędów graveura i z błędów akredytowanych przez tych co Bacha niby rozumieją, Bacha edycyę paryską — (nie w pretensji żebym lepiej rozumiał, ale z przekonaniem, że czasem zgadnę)" (list do Fontany z sierpnia 1839). —

Wspólne umiłowanie Mozarta stało się jednym z ważnych łączników przyjaźni Chopina z malarzem Delacroix: „C'est le plus admirable artiste possible — j'ai passé des moments délicieux avec lui. Il adore Mozart — sait tous ses opéras par coeur..." pisze Chopin do Franchomme'a w sierpniu 1845 roku. — Ze swej strony Delacroix, który uwielbiał Chopina — nazywając go „un charmant génie" [1]), uważał się sam za klasyka. Charakterystyczną też jest odprawa, jaką dał bibliotekarzowi Izby Deputowanych panu Laurent, który go powitał pewnego razu jako: „un Victor Hugo de la peinture". Delacroix na te szumne słowa odpowiedział cierpko: „Monsieur, je suis un pur classique" [2]).

Toteż tych dwóch arstystów: Chopin i Delacroix rozumiało się bardzo dobrze.

A teraz zapytać wypada, jaki był stosunek Chopina do współczesnych mu „modernistów" romantyków: Berlioza, Schumanna i Liszta. Dla scharakteryzowania stosunku Chopina do twórczości (nie do osoby!) Berlioza, wystarczy przytoczyć ustęp z jego listu do Fontany pisanego w Nohant 1 października 1839 r.: „...Moschelesowi, jeżeli już jest w Paryżu, każ dać enemę z oratoriów Neukomma, przyprawioną Cellinim i Koncertem Doehlera..."

Samo zestawienie utworów trzeciorzędnych kompozytorów ówczesnych Neukomma i Doehlera z Cellinim — to jest niewątpliwie z operą czy uwerturą do opery „Benvenuto Cellini" skomponowaną przez Berlioza w 1838 r.— świadczy o silnie krytycznym nastawieniu Chopina do autora „Potępienia Fausta". Również o karierze kompozytorskiej Liszta jest sąd Chopina dosyć jednoznaczny: „Będzie on [Liszt] jeszcze kiedyś deputowanym, może nawet królem w Abisynii albo w Kongo; ale co się motywów z jego kompozycji tyczy, będą one spoczywać w dziennikach razem z owymi dwoma tomami poezji niemieckiej". (List z 13 września 1841 r. do Fontany).

Najmniej wiemy, jakie były sądy Chopina o kompozycjach Schumanna; o stosunku wzajemnym dwóch kompozytorów wiemy jedynie od strony Schumanna — wielkiego wielbiciela twórczości Chopina. Co do jednego możemy być pewni, że w niektórych zapatrywaniach artystycznych —

[1]) Patrz Dziennik E. Delacroix, str. 287, T. I.

[2]) Cytowane przez Bernarda de Vaulx przy omówieniu nowego wydania: Journal de Delacroix. Dodatek literacki do Action française z 28. 4. 1932.

zwłaszcza co się tyczy ingerencji literatury w twórczości muzycznej — różnili się zasadniczo.

Tutaj też rozchodziły się drogi Chopina i Schumanna; ten ostatni był bez zastrzeżeń porwany prądem literackim; większość jego fortepianowych utworów miała zawsze coś wyobrażać, c o ś znaczyć (Aufschwung, Traumeswirren, Träumerei, Warum...), co zresztą w tym wypadku nie wpłynęło na szczęście ujemnie na ich wysoce natchnioną, artystyczną wartość. Spomiędzy utworów Chopina, jego Preludia przede wszystkim mogłyby stanowić pewien odpowiednik do drobnych utworów fortepianowych Schumanna; ale jakże one dalekie w swym czysto muzycznym sensie od wszelkiej literatury. Emocjonalność tych przedziwnych utworów, których tonalny układ jest niewątpliwie inspirowany przez J. S. Bacha „Wohltemperiertes Klavier", wyraża się w sposób czysto formalny nie zostawiając pola jakimś domyślnikom; bo nawet rzekome (a dodajmy możliwe) ilustracje muzyczne kropel deszczu są tu użyte nie tyle jako malarski, ile jako konstrukcyjny element, stanowią one czysto muzyczne „motivum". — To też daleko bardziej „romantyczne" niż same Preludia jest napisane o nich znane sprawozdanie Schumanna w „Neue Zeitschrift für die Musik"[1]. Chopin komponował etiudy „swoim sposobem"[2]; ale ten „sposób" to było rozwiązywanie problemów t e c h n i c z n o-p i a n i s t y c z n y c h w granicach ścisłej pieśniowej formy.

Kwestia ludowości a raczej pierwiastka tanecznego w muzyce Chopina uważaną też bywa za symptom przynależności do „romantyzmu". Ale komponowanie tańców było równie dobrze uprawiane przez muzyków w XVI wieku (lutniści), jak przez J. S. Bacha i jego współczesnych, a „klasyk", Haydn nie wahał się w jednym ze swych Triów na skrzypce, wiolonczelę i fortepian skomponować Finale-Rondo w rytmie i na temat ognistego c z a r d a s z a (Trio g-dur nr 1). Inne znów znamiona, które zwykło się przypisywać muzyce romantycznej, a które przede wszystkim drażnią uszy nowoczesnych muzyków, są to: przeczulona uczuciowość i przesadna patetyczność wyrazu. Ale czy znajdujemy je w muzyce Chopina? Nigdy. Jeżeli jednak chodzi o problem u c z u c i o w e g o podłoża w twórczości muzycznej, to przecież zapytać by wypadało: kto ma rację? Bo jeżeli nie ulega wątpliwości, że przesadna uczuciowość, wpadająca w mdły senty-

---

[1]) Patrz R. S c h u m a n n: Schriften über Musik und Musiker, T. II., str. 199. Pisze tam Schumann o preludiach co następuje: „są to szkice — początki etiud — lub jak kto chce — ruiny — pojedyncze orle skrzydła — wszystko pomieszane w chaosie jedno przez drugie. Ale w każdym ustępie można czytać, że to drobnymi perełkowymi literami „pisał Fryderyk Chopin"; w pauzach poznać go po potężnym oddechu. Jest on i zostanie najświetniejszym i najdumniejszym duchem poetycznym doby obecnej".

[2]) „Zrobiłem E x e r c i c e duży e n f o r m e, w moim jednym sposobie"... pisze Chopin do Woyciechowskiego 20 paźdz. 1829 r.

mentalizm albo w pustą zbyt patetyczną frazeologię (jaką czasem można zarzucić Lisztowi), obniża wartość dzieła sztuki, to zasady twórczości nowoczesnego pokolenia, polegające na czysto mózgowym, mechanicznym (Etiudy na pianolę Strawińskiego) kombinowaniu formuł dźwiękowych, z wykluczeniem à priori wszelkiego emocjonalnego pierwiastka, wartości tej na pewno podnieść nie będą w stanie. Muzyka Chopina nie popada w żaden z tych błędów; uczuciowość jej trzymana jest na wodzy logicznej formy, pierwiastek sentymentu zaś jest dla autora jedynie bodźcem, nie mającym żadnego szkodliwego wpływu na czysto muzyczno-techniczną realizację dzieła; forma i sentyment są tu zawsze w przedziwnej równowadze.

A już zjawiskiem najbardziej charakterystycznym dla pozaepokowości muzyki Chopina jest różnorodny do niej stosunek późniejszych pokoleń. Współcześni mu romantycy słuchali jego nokturnów zapatrzeni w fantastyczne krajobrazy swej własnej wyobraźni, tłumaczyli chętnie jego muzykę na obrazy literackie; entuzjaści polscy wyczuwali w jego Mazurkach i Polonezach przede wszystkim — ducha narodowego romantyzmu; późniejsze znowu pokolenie — analityków — zaczęło patrzeć na Chopina nieco inaczej, bo jako na pioniera nowych harmonicznych pomysłów, które wydały się im nieomal najistotniejszym wyrazem jego geniuszu; a poza tym dla dzisiejszych „konstrukcjonistów" mogą dzieła Chopina stanowić przykłady wzorowej, zwartej i niezwykle proporcjonalnej budowy; bo chyba żadnemu z wykonawców Chopina nie przyszło nigdy na myśl, żeby w którymś z jego dzieł można zrobić tak zwane: *vide* — proporcje są tam nienaruszalne. Ten u n i w e r s a l i z m twórczego dzieła Chopina jest właśnie przyczyną, że wyrasta on ponad swoją romantyczną współczesność, że mimo typowych właściwości stylowych, które jako wyraz swej epoki musiały później z biegiem czasu ulegać przemianom (tylko nie „postępowi", pojęcie to w stosunku do tworów sztuki nie istnieje), pozostaje on bliskim każdemu pokoleniu, przedstawia bowiem typ piękna niezależnego — jednym słowem — typ S z t u k i K l a s y c z n e j. Oczywiście że w tej koncepcji klasycyzmu nie należy szukać przynależności do tak zwanych „klasyków XVIII wieku"; określenie a raczej pojęcie klasycyzmu jest o wiele szerszym i ogólniejszym i jest właściwie nieporozumieniem identyfikowanie go wyłącznie z formułami stylu XVIII wieku, które przecież wyrażały ducha epoki noszącej miano rococo. Toteż ten rodzaj klasycyzmu jak Chopina najlepiej daje się wytłumaczyć przy pomocy określenia jednego z najgłębszych myślicieli współczesnej Francji: Karola Maurras'a, który pisząc o symbolistach francuskich zaznaczył słusznie: „*On n'est pas classique, on le devient quand on le peut*". Otóż jeżeli sztuka Chopina rodziła się pod gwiazdą romantyzmu, to jednak dzięki swoim nie literacko-fantastycznym, lecz logiczno-statycznym właściwościom „mogła" stać się klasyczną; jako taka winna też być postawioną dzisiaj na tym samym piedestale klasyczności, co dzieła autora sonat: „Księżycowej" i „Patetycznej"... sonat z epoki przedwiośnia romantyzmu.

Zofia Lissa

O PIERWIASTKACH PROGRAMOWYCH W MUZYCE CHOPINA

W oczach badaczy, usiłujących określić dokładnie stanowisko i rolę Chopina w historii muzyki XIX w., twórczość tego najwybitniejszego romantyka nie we wszystkim pokrywa się z dążeniami jego epoki. Podczas gdy na polu melodyki, harmoniki, techniki fortepianowej, a nawet i rytmiki rozszerza Chopin horyzonty sztuki muzycznej o rejony nowe, dotąd nie zdobyte, to w odniesieniu do elementu formy w muzyce reprezentuje tendencje odmienne od tych, jakie głosili i realizowali jemu współcześni kompozytorzy. Na tle dążeń Schumanna, Berlioza, Liszta i in. do rozsadzenia architektonicznych schematów formalnych klasycyzmu, do związania muzyki z treściami pozamuzycznymi, literackimi, i kształtowania form muzycznych po linii tych treści, Chopin przeciwstawia się temu prądowi swą postawą wybitnie antyprogramową, swym dążeniem do „czystej" konstrukcji formalnej, podlegającej wyłącznie prawom muzycznym. Utwory swe ubiera w skromne nazwy etiud, preludiów czy mazurków, w nieokreślone bliżej tytuły impromptus czy ballad, i w nich zamyka światy nastrojów i przeżyć, które dla innych romantyków stanowiłyby może rezerwuar treści literacko-programowych. Podobnie jak umiłowani przezeń Bach i Mozart ograniczali się do anonimowych w pewnym sensie tytułów czysto formalnych, jak fuga czy sonata, kwartet czy symfonia, tak samo 100 i 50 lat później czyni to Chopin. Ale o ile na tle XVIII. w., w którym kompozytorowie byli jeszcze pewnego typu rzemieślnikami, muzycy — muzykantami, tego rodzaju tendencje były zupełnie zrozumiałe, to na tle indywidualizującej się coraz bardziej twórczości okresu romantycznego, w epoce, w której kompozytor świadomie tworzył po to, by siebie wyrazić, a tworzył programowo, by poprzez wyobrażenia realne udostępnić słuchaczom to, co chciał wyrazić, w takiej atmosferze postawa Chopina wydaje się sprzeczna z ogólnym tłem jego epoki.

Zagadnienie, które w tym artykule pragnęłabym rozwinąć, daje się sprecyzować w pytaniu: jaki jest stosunek Chopina do programowości, która — prócz innych właściwości, natury czysto technicznej, nadających właściwe oblicze romantyzmowi — jest jedną z dominujących tendencji tego okresu? Czy rzeczywiście muzyka Chopina jest tak zupełnie pozbawiona pierwiastków programowych, jest tak anty-programowa, jak się to przyjmuje i jaka jest podstawa tego jej charakteru; jeśli zaś nie, to na czym polegają, jak dochodzą do uzewnętrznienia i jakiego typu są pierwiastki programowe w muzyce Chopina?

Aby na te pytania odpowiedzieć, trzeba jednak przeprowadzić przynajmniej krótką rewizję pojęć muzyki tzw. absolutnej i programowej, pojęć, bezkrytycznie przenoszonych z jednego podręcznika estetyki muzycznej do innych, a właściwie dotychczas precyzyjnie od siebie nie odgraniczonych. Badania psychologiczne ostatnich lat, rzucając nowe światło na zagadnienie ,,treści w muzyce", także i te dwa pojęcia ukazują w nowym stosunku wzajemnym; wykazują, że tak istotnej różnicy, jak się to dotąd przyjmowało, między tymi dwoma gatunkami muzycznymi właściwie nie ma, z drugiej zaś strony pozwalają we właściwym punkcie przeprowadzić linię demarkacyjną między nimi.

Przez muzykę programową rozumie się potocznie taką, której zadaniem jest ilustracja jakichś przebiegów realnych lub treści literackich, oddanie środkami muzycznymi zjawisk w swej istocie nie muzycznych. O muzyce absolutnej, którą jako ,,muzykę wyrazu" *(Ausdrucksmusik)* przeciwstawia się tamtej, twierdzi się, że jest ona ,,czystą" muzyką, że nie ma w niej miejsca na pierwiastki pozamuzyczne, niekiedy dodając, że jest ona wyrazem czystych uczuć, lub — jak twierdzi Kurth [1]) — napięć psychicznych. Czym są te ,,czyste uczucia", co to są ,,napięcia psychiczne", jaki jest ich stosunek do struktur dźwiękowych, w których one się ujawniają, tego racjonalnej analizie dotąd nie poddano.

W pewnym stopniu zracjonalizowaną odpowiedź na te kwestie daje psychologia eksperymentalna, w szczególności badania dotyczące psychologii powstawania pomysłów muzycznych. W oparciu o psychologię postaci otrzymujemy tu nową teorię dotyczącą treści w muzyce, a wraz z nią nowe ujęcie istoty muzyki absolutnej i programowej. Punktem wyjścia tej teorii są badania eksperymentalne niemieckiego psychologa Juliusza Bahlego [2]). Przedmiotem jego badań była geneza pomysłów muzycznych u osób, uzdolnionych kompozytorsko. Wyniki tych badań i zeznań introspekcyjnych osób badanych prowadzą do następujących wniosków:

Istnieją trzy typy motywów muzycznych o odmiennej nieco genezie w psychice ich twórców:

[1]) E. Kurth: Musikpsychologie. Berlin s. a.

[2]) J. Bahle: Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens. Archiv für Psychologie. Lipsk 1930.

1. Motywy ilustracyjne, których charakterystyczna struktura całości jest skutkiem przeniesienia jakości postaciowej ze zjawisk realnych na struktury dźwiękowe (np. motywy ilustrujące skoki Leporella, czy Dyla Sowizdrzała, błyski ognia, kucie miecza, turkot pociągu itp.);
2. motywy wyrażające jakieś stany psychiczne, przede wszystkim emocjonalne (radość, strach, przygnębienie), oraz
3. takie, czysto formalne motywy, których kształt dźwiękowy nie wiąże się w wyobraźni twórcy świadomie z jakimiś treściami realnymi lub psychicznymi, ale które powstały na podstawie znajomości oddziaływania motywów pierwszego i drugiego typu.

Nowością teorii Bahlego jest to, w jaki sposób wywodzi on kształt motywów, wyrażających jakieś stany psychiczne. Osoby badane, przed którymi postawiono zadanie, by muzycznie zilustrowały np. stan psychiczny strachu czy radości, stwierdzały stale, że do tego, by ten stan wyrazić muzycznie, musiały przedstawiać sobie ludzi, tym stanem ogarniętych, ich sposób zachowania się, ich ruchy. Chaotyczne, nie skoordynowane ruchy człowieka przestraszonego, skoki, śmiech i okrzyki człowieka ogarniętego radością — oto były realne źródła, z których osoby badane czerpały jakości charakterystyczne dla motywów, które te stany psychiczne miały wyrazić na drodze dźwiękowej. Znamiennym był fakt, że mimo indywidualnych różnic motywów wyprodukowanych w czasie tych eksperymentów, ich jakość ruchowa, ich ogólna struktura były do siebie podobne. Fakt ten prowadzi Bahlego do wniosku, że do tego, aby powstał jakiś motyw wyrażający zjawisko psychiczne, musi w umyśle kompozytora zaistnieć przedstawienie ruchu, który ten stan wyraża, gestu, mimiki, sposobu zachowania się, lub akustycznego wyrazu, jak mowa, śmiech, płacz, jęk, itp., które w życiu potocznym towarzyszą odpowiednim przeżyciom człowieka. Tę motorykę, związaną prawie że odruchowo z naszym życiem psychicznym i jego przejawami szczegółowymi, nazywa niemiecka psychologia „*Ausdrucksbewegungen*" — ruchy „wyrazowe".

Otóż stwierdzić należy, że większość motywów muzyki absolutnej, wywołujących w nas pewnego typu reakcje uczuciowe, to właśnie motywy „wyrazu", powstające na tej samej drodze, co motywy programowe, ilustracyjne: czerpią one swój kształt z ruchów „wyrazowych" człowieka, tak jak motywy programowe ten kształt czerpały z przebiegów realnych innego typu. Ale podczas gdy ruchy „wyrazowe" są tylko symbolami czegoś psychicznego, co leży poza nimi samymi, to przebiegi realne są treścią danych motywów same w sobie, bez wskazywania na coś w swej istocie innego, leżącego poza tym przebiegiem. Na czym polega to „czerpanie" kształtu —

to wyjaśnia nam bliżej psychologia postaci, inaczej psychologia całości [1]).

Każde zjawisko rozciągłe przestrzennie lub czasowo posiada w naszym przedstawieniu prócz swych cech szczegółowych także swą postać (dawniej zwaną jakością postaciową), charakterystyczną tylko dla tej i tak ucechowanej całości. Otóż tę postać danego zjawiska można wydzielić z danej całości i przenieść na całość innego typu, można ją przetransponować na materiał zupełnie innej dziedziny zmysłowej (np. jakość zjawiska wzrokowego przenieść na zjawisko słuchowe) i to właśnie czynią motywy ilustracyjne. Błyski ognia, skoki pajaca i tym podobne zjawiska mogą znaleźć swój muzyczny wyraz, swoje muzyczne odbicie w odpowiednich motywach programowych. I ruchy człowieka, skoki radości czy opadanie z sił, gest prośby czy odruch buntu, wszystko to są ruchy wzrokowo uchwytne, które mogą znaleźć swe odzwierciedlenie w strukturach dźwiękowych; za ich pośrednictwem dochodzą do wyrazu i te stany psychiczne, które u podstaw tych ruchów leżały. Przeniesienie postaci dokonuje się w muzyce nie tylko z ruchów wzrokowo uchwytnych, ale i z akustycznych form wyrazu człowieka.

Przyjmując założenia teorii Bahlego, musimy dojść do wniosku, że między muzyką wyrazu, czyli muzyką absolutną, a ilustracyjną, programową, nie ma tak istotnych różnic, jak się to dotąd przyjmowało. Zasadnicze motywy tak jednej, jak drugiej powstają na tej samej drodze, mają zupełnie podobną genezę psychologiczną, tylko niejako obciążenie treściowe jest tu różne. Motyw wyrażający stan psychiczny jest odbiciem jakiegoś ruchu ,,wyrazowego" (wzrokowo lub słuchowo uchwytnego), który sam jest wyrazem czegoś psychicznego. Mamy tu zatem trzy warstwy: strukturę dźwiękową, jej praformę motoryczną, i to, czego ten ruch jest wyrazem. Między tzw. treścią, zawartością motywu wyrazowego, a jego formą dźwiękową pośredniczy przeto jeszcze jeden czynnik ruchów ,,wyrazowych" człowieka. W motywach programowych tego czynnika pośredniego już nie ma, istnieją tu tylko dwie warstwy: struktura dźwiękowa i jakość zjawiska ilustrowanego. Dlatego właśnie są one bardziej jednoznaczne w swej zawartości, słuchacz łatwiej dociera do ich treści i stąd płynie przekonanie o płytkości tego rodzaju pomysłów muzycznych i opartej na nich muzyki. Jak więc widzimy, genetycznej różnicy między motywami i tematami muzyki wyrazu i muzyki programowej — nie ma. Bezpośrednie źródło kształtu dla motywów i tematów muzyki wyrazu tworzą ruchy człowieka, a więc również zjawiska realne, które w zamierzchłych czasach w prymitywnym stadium rozwojowym muzyki konkretnie wraz z nią występowały (taniec) i może nawet kształtowały jej struktury dźwiękowe. I teraz one to czynią, ale już tylko

[1]) Literatura odnosząca się do psychologii postaci jest, począwszy od Ehrenfelsa (1890), ogromnie rozległa. Do najważniejszych dzieł należą rozprawy: G. E. Müllera, Fel. Kruegera, K. Bühlera, M. Wertheimera, H. Drieschа, H. Burckhardta, A. Messera i in.

poprzez wyobraźnię kompozytora i to nawet nie zawsze świadomie przez niego odczuwane jako czynnik kształtujący.

Stając na platformie estetyki stosowanej, musimy stwierdzić, że tylko typ zasadniczych motywów czy tematów różni muzykę absolutną od programowej. Przecie i w muzyce programowej nie ma konsekwentnie przeprowadzonego wątka treściowego takt po takcie, zdanie po zdaniu muzycznym. Jedynie n i e k t ó r e pomysły muzyczne wywodzą się tu ze zjawisk realnych, większość ich, to motywy wyrazu lub takie, które są skutkiem działania wyobraźni dźwiękowej, zmysłu kombinacyjnego w zakresie dźwiękowym, a więc czysto formalne warianty motywów tamtego typu. A i w utworach muzyki absolutnej, uznanych za czyste, niepokalane żadną programowością, istnieje cały szereg tematów, o których wiadomo, że źródłem ich były przedstawienia jakichś zjawisk realnych w umyśle kompozytora. Niektóre tematy tak „absolutnych" kompozytorów, jak Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven czy Brahms — jak wiadomo — miały właśnie tego rodzaju genezę. W ten sposób ostro dotąd zarysowane granice między muzyką programową a absolutną, okazują się tylko różnicą stopnia, a nie jakości. Architektonika całości dzieł jednego i drugiego typu podlega czysto muzycznym prawom. O muzyce programowej w silniejszym stopniu można mówić tylko wtedy, gdy budowa formalna całości stosuje się nie do praw i form muzycznych, ale do przebiegu zjawisk realnych. Na ogół jednak nawet i w tym wypadku nie daje się przeprowadzić konsekwentna ilustracyjność, zasady konstrukcji czysto muzycznej współpracują z wytycznymi, tworzonymi przez treści realne. Nawet poematy symfoniczne neoromantyzmu, uważane za czysty wykwit tendencji programowych, są muzyką programową tylko w p e w n y m stopniu. Właściwa muzyka ilustracyjna występuje tylko tam, gdzie zachodzi jej konkretne związanie z przebiegami niemuzycznymi, jak w operze, dramacie muzycznym lub w filmie.

* * *

Z tych założeń wychodząc, postarajmy się teraz odpowiedzieć na zasadnicze pytanie tego artykułu: jaką jest programowość w dziełach Chopina? Że i Chopin nie był bowiem całkiem wolny od tendencji programowych, tego dowodzą nie tylko jego liczne motywy tego typu, które poniżej postaram się sklasyfikować, ale i wiele danych biograficznych, różne sytuacje, w których te tendencje znajdowały swe uzewnętrznienie. Czy owa legenda o tym, jak mały Chopin uspokajał, a nawet usypiał pensjonariuszy swego ojca baśniami, improwizowanymi na fortepianie, czy pamiętniki George Sand, w których opisuje ona tak częste improwizacje Chopina, ilustrujące niesłychanie plastycznie osoby z grona wspólnych obojgu przyjaciół (rozpoznawane natychmiast przez słuchaczy), czy ilustracje programowe do odgrywanych w Nohant *comedia dell'arte*, czy zanotowane treści programowe

innych improwizacyj Chopina tzw. *petites histoires* (np. przez Enaulta) — wszystko to są dane, świadczące o wybitnym zmyśle programowym tego kompozytora. Żeby ten zmysł nie dochodził do głosu i w twórczości „na serio" Chopina, wydaje się wręcz nieprawdopodobnym. Chopin nie uważał tylko za odpowiednie zdradzać się z tymi tendencjami, dawać im wyraz zewnętrzny. Nawet wtedy, gdy jeden ze swych nokturnów (op. 15, nr 3) napisał pod wpływem Szekspirowskiego Hamleta i zatytułował „podług Hamleta", nawet wtedy, tuż przed oddaniem utworu do druku, skreślił ten podtytuł ze słowami: „Niech zgadują sami". Tak też kazał słuchaczom zgadywać i w wielu innych wypadkach, w których przekazane tradycją opowiadania łączą jakieś jego dzieła z dziełami literackimi, lub zjawiskami realnymi. Przyczyn tej skrytości Chopina należy szukać w dwóch czynnikach. Przede wszystkim we wrodzonej mu ogólnej skrytości charakteru, dzięki której nawet najbliższych sobie ludzi trzymał w dystansie od swego życia osobistego i tylko w bardzo słabym stopniu dawał im wgląd w sprawy, które go poruszały. Po drugie tego wstrętu do programowych tytułów i interpretacji swych dzieł (czemu dał wyraz w liście, kpiącym z Wiecka, teścia Schumanna, próbującego interpretować literacko Warjacje B-dur, na temat z Don Juana) należy szukać w środowisku socjalnym i kulturalnym, w którym Chopin wyrasta, kształtuje swój pogląd na świat, dla którego pisze swą muzykę i w którym jedynie dobrze się czuje.

Nie zapominajmy, że pierwsza połowa XIX w. to okres, w którym na terenie muzyki dokonuje się zasadnicze przewarstwowienie socjalne. Po rewolucji francuskiej, oraz na skutek rosnącego znaczenia przemysłu i handlu, skupionego w ręku mieszczaństwa wchodzi na teren muzyki nowy konsument. Mieszczaństwo sięga nie tylko po pieniądz i władzę, ale i po te wszystkie zdobycze kulturalne, które dotąd dostępne były jedynie arystokracji. I muzyka, jeszcze w XVIII w. ograniczona prawie wyłącznie do salonów książąt panujących i arystokracji, teraz wychodzi na szerszą arenę, na sale koncertowe, dostępne wszystkim, którzy muzyki zapragną, i którzy mogą za nią zapłacić. Nowy typ konsumenta zaczyna zwolna wywierać nacisk i na twórczość muzyczną. Mentalność nowych słuchaczy pozbawiona tej tradycji, tego wyrobienia smaku, tej kultury zewnętrznej, w której rosły i ginęły pokolenia pierwszego stanu, szuka teraz w ł a s n y c h dróg, by znaleźć dostęp do muzyki. Jedną z tych dróg — bo istniały i inne np. kult wirtuozostwa instrumentalnego — znajduje właśnie w programowej, literackiej interpretacji muzyki. Czysto estetyczne doznawanie muzyki wymaga bowiem wyrobienia słuchowego, które wtedy jeszcze obce jest tej klasie społecznej. Fakt, że już muzyka pierwszej połowy XIX w. idzie tym tendencjom na rękę — dowodzi tylko siły nacisku, jaki mieszczaństwo wywierało na twórczość muzyczną. Tworzy się nowe zapotrzebowanie, nowy kierunek, w duchu mentalności nowego konsumenta. W tym kierunku idzie więc Berlioz, którego dzieła orkiestrowe, przeznaczone na wielkie sale

koncertowe, trafiały do tego typu publiczności, w tym kierunku idą też po części Schumann i Mendelssohn, później Liszt, twórca poematu symfonicznego, w którym wyraziły się najdobitniej te tendencje. Nie szedł tylko i nie chciał iść temu naprzeciw — Chopin.

Duchowo przynależny do *ancien regime'u*, od dziecka wychowujący się w atmosferze arystokracji i drobnej szlachty, towarzysko związany jedynie z tą sferą, czujący się dobrze tylko wśród osób wykwintnych w obejściu, obcy zupełnie radykalnym kołom przyjaciół George Sand, wyraźnie wrogi ruchom wolnościowym z r. 1848 (co w liście do Franchomme'a niedwuznacznie znajduje wyraz), Chopin nie mógł i nie chciał zrozumieć tych tendencji. Liczył na słuchaczy, którym nie potrzeba ułatwiać drogi do muzyki i słuchaczy tych znajdował w tych kołach, które stanowiły jego środowisko. Pisał i grał dla elity społecznej, jej reprezentantom poświęcał prawie wszystkie swoje utwory, nie interesował go nowy świat, który narastał, a który był mu obcy w każdym swym przejawie. Jego słuchacze nie potrzebowali programowej interpretacji muzyki, by ją zrozumieć i odczuć, nie potrzebowali literackich tytułów dla utworów muzycznych, by tą okólną drogą dotrzeć do ich zawartości emocjonalnych. Rekrutowali się z klasy społecznej, która miała za sobą tradycje kulturalne wielu pokoleń; o innych odbiorcach swojej muzyki Chopin nie wiedział i nie chciał wiedzieć. Jego nawiązanie do muzyki ludowej — przez niektórych niesłusznie uważane za wyraz nastawienia na najszersze warstwy ludności — nie jest niczym innym, jak tylko nawiązaniem do narodowej muzyki polskiej, znajdującej swój najczystszy, najbardziej skondensowany wyraz w pieśni ludowej.

Toteż gdy w tym samym czasie wielu współczesnych Chopinowi kompozytorów trafia już swą muzyką do masy wzbogaconego i rozwijającego się duchowo mieszczaństwa, Chopin z przyczyn natury psychologicznej, socjalnej, a nawet i fizycznej, na te masy słuchaczy nie reflektuje. Wątła konstytucja fizyczna, słabe zdrowie uniemożliwiają mu nawet jako pianiście, a więc czysto zewnętrznie, podbijanie szerokiej publiczności na wielkich salach koncertowych, jak to czynił Liszt. Brak zainteresowania dla muzyki orkiestrowej, ograniczenie się prawie wyłącznie do środków, jakie daje fortepian, i z tej strony uniemożliwiało mu zbliżenie się do szerokich mas słuchaczy.

Wszystkie te momenty razem decydowały o nieprogramowym w zasadzie nastawieniu Chopina. Ale mimo to i u niego istnieje w pewnym stopniu pierwiastek programowy, jest tylko o wiele bardziej wyrafinowanej, subtelnej natury, aniżeli u innych, świadomie i z założenia programowych kompozytorów. Występuje on u Chopina w formie utajonej, ograniczony do motywów i tematów, które wzięły swój początek i swoją strukturę dźwiękową z jakichś zjawisk realnych; motywy te są jednak zawsze włączone w dzieła, w zasadzie nieprogramowe.

Mówiąc o programowości dzieł muzycznych musimy bowiem wyróżnić dwojakie jej stopnie, z których tylko jeden stanowi właściwą muzykę programową. O ile cała forma, architektonika całości utworu dostosowana jest do przebiegu treści realnych, które mają być ilustrowane, o ile wszystkie lub przynajmniej większość tematów tego utworu ma swe źródło w zjawiskach realnych, a następstwo tych tematów ma oddawać szereg różnych zjawisk rzeczywistości, związanych prawidłowością przebiegów konkretnych — wtedy mamy do czynienia z właściwą muzyką ilustracyjną, programową w ściślejszym tego słowa znaczeniu. Taki charakter ma programowość w dramatach muzycznych, w pieśniach ,,przekomponowanych", w filmach muzycznych, a niekiedy już tylko w poematach symfonicznych. Słabsza utajona forma programowości jest wtedy, gdy tylko niektóre motywy lub tematy mają taki charakter, całość utworu podlega zaś ściśle prawom konstrukcji czysto muzycznej. Ten drugi typ programowości występuje właśnie w muzyce Chopina.

Wprawdzie twórczość jego jest par exellence ,,muzyką wyrazu", a więc muzyką, w której znajdują swe ujawnienie treści psychiczne, ale — jak starałam się powyżej wykazać — i ona dochodzi do skutku poprzez przedstawienia przebiegów realnych (choć nie zawsze twórcy świadomych). W muzyce Chopina dochodzą do uzewnętrznienia nie tylko stany emocjonalne, lub bardziej skomplikowane zjawiska psychiczne, ale niekiedy nie waha się kompozytor dać wyraz i temu zjawisku realnemu, które leży u podstaw danych stanów psychicznych. Jeśli w Etiudzie c-moll, op. 10, dochodzi do uzewnętrznienia tak dojmujący wyraz buntu, to nie tylko dlatego, że odzwierciedla ona skotłowane uczucia, które miotały Chopinem na wieść o wypadkach warszawskich z r. 1831 (uczucia, które prowadziły kompozytora do bluźnierstwa), ale dlatego, że jej motyw zasadniczy oddaje w sposób niezrównany przestrzenną formę gestu, ruchu, związanego z nastrojem buntującego się człowieka. Jeśli Preludium d-moll tchnie tym samym nastrojem, to po części dlatego, że na jego końcu nie zawahał się Chopin zilustrować strzałów armatnich, które zwykle towarzyszą tego rodzaju sytuacjom. Jeśli marsz żałobny z Sonaty b-moll tak przejmująco działa na słuchaczy i tak jednoznaczne wywołuje w nich wszystkich kojarzenia, to w dużej mierze czyni to przez to, że w tak wspaniały sposób stylizuje bicie dzwonów kościelnych.

Zanim przejdziemy do klasyfikacji motywów programowych u Chopina, należy wpierw zapytać, czy rzeczywiście nie ma wśród kompozycji jego takich, które by w całości odzwierciedlały jakieś bardziej złożone przebiegi realne? Jak chce tradycja, powtarzana przez biografów Chopina, utwór taki istnieje; jest nim Mazurek a-moll, op 17, nr. 4, który sam kompozytor miał zaopatrzeć w następującą interpretację programową: Mazurek ów przedstawia karczmarza żyda, który wychodząc z karczmy spostrzega pijanego i zataczającego się chłopka i pyta ,,wus ist dus?"; środkowa część

mazurka oddaje zbliżający się orszak weselny, którego muzykę reprezentują charakterystyczne puste kwinty (stylizacja motywu kobzy); po czym orszak weselny przechodzi, chłopek zatacza się dalej, a karczmarz, wracając do domu, jeszcze raz zadaje to samo pytanie. Że niezależnie od tego programu mazurek ów jest formalnie zwartą pieśnią trzyczęściową, że piękno jego melodyki, a zwłaszcza harmoniki uderza słuchacza, bez względu na to, jakim treściom programowym one służą — to już jest sprawą geniuszu Chopina. Faktem jest, że jest to jedyny jego utwór w całości programowy. Wprawdzie wedle zachowanych relacji, pochodzących z ust samego kompozytora, i niektóre inne z jego dzieł miały powstać na skutek lektury jakichś dzieł literackich, lub jako ilustracje halucynacji czy wizji przezeń przeżytych, ale nie znaczy to jeszcze, by stanowiły one szczegółową ilustrację danych treści czy zjawisk. Tu ma należeć Ballada F-dur, napisana pod wpływem Świtezianki Mickiewicza, Ballada g-moll, do której impulsem miał być Konrad Wallenrod, tu Etiuda gis-moll, ilustrująca wiersz tegoż poety „Droga do Rosji", tu możemy zaliczyć — zgodnie z tym, co w swych pamiętnikach pisze p. Sand — Preludium Des-dur, tzw. deszczowe, o którym Chopin miał opowiedzieć swej towarzyszce z Majorki, iż powstało pod wpływem wizji, że leży on na dnie jeziora i krople deszczu spadają na powierzchnię wody. Ile w tym opowiadaniu jest prawdy — nie wiadomo. Wiadomo wprawdzie, że Chopin gwałtownie protestował przeciw nazwie „deszczowe", która od pierwszej chwili do tego preludium przylgnęła, ale nie wiadomo, jakoby protestował przeciw legendzie o jego powstaniu. Upór, z jakim wszyscy współcześni Chopinowi, a i dzisiejszy świat nazwy tej się trzyma, jest wyrazem sugestywności, płynącej z tego utworu w kierunku przedstawień, zawartych w tym właśnie podtytule. Natomiast w stosunku do Poloneza As-dur sam kompozytor twierdził, że część środkowa (oparta na ostinatowej figurze basowej) stanowi ilustrację odgłosu armat, jadących po grudzie. Polonez ten nazywał „grochowskim" — i uważał go za ilustrację bitwy pod Grochowem.

Biograficzne dane wskazują na programowe związanie także i wielu innych utworów Chopina, brak jedynie szczegółowego programu uniemożliwia interpretację tego rodzaju.

Jeśli byśmy chcieli ująć systematycznie pierwiastki programowe w dziełach Chopina, to musimy je sklasyfikować wedle typu zjawiska realnego, które stanowiło impuls do powstania takiego motywu czy tematu. Wiadomości o tych impulsach czerpię oczywiście z danych biograficznych, przy czym charakter samych motywów programowych z większą lub mniejszą oczywistością potwierdza wiadomości czy legendy, związane z ich genezą.

Otóż najczęściej pojawiają się u Chopina takie motywy programowe, które stanowią muzyczną stylizację jakichś słuchowych zjawisk realnych. Mazurek a-moll, op. 68, nr 2, w niektórych swych motywach

stylizuje śpiew słowika; Walc f-moll w trio ilustruje bicie zegara i turkot zajeżdżającego powozu (napisany w Dreźnie, na pożegnanie z Marią Wodzińską, której mieszkanie znajdowało się obok Frauenkirche, kościoła, posiadającego dźwięcznie bijący zegar); Etiuda gis-moll (tercjowa) napisana pod wpływem mickiewiczowskiego wiersza ,,Droga do Rosji" ma — wedle tradycji — w tercjowych biegnikach prawej ręki stylizować wycie wichru syberyjskiego, ósemkowe figury zaś lewej ręki oddają rytm jadącej kibitki. Tu należy też motyw z ustępu h-moll Nokturnu H-dur op. 31, nr 1, w którym Chopin zilustrował swą wizję pukającej śmierci, oraz nastroju okropnego przerażenia i rezygnacji, przeżytych w czasie choroby. Tu możemy też zaliczyć motyw akompaniamentu z Preludium Des-dur, ustęp E-dur z Poloneza As-dur, całą ostatnią część Sonaty b-moll, którą kompozytor sam określił jako ,,ogadywanie po marszu", a więc jako stylizację skłębionego gwaru głosów ludzkich po pogrzebie. Przykłady wymienione były przeważnie transpozycją s z m e r o w y c h zjawisk na motywy muzyczne. Ale i stylizację d ź w i ę k o w y c h zjawisk znajdziemy u Chopina równie często. Dźwięki w ramach życia codziennego stanowią niekiedy skondensowane symbole całych kompleksów przedstawień. Jak katarynka w ,,Petruszce" Strawińskiego jest symbolem nastrojów i obrazów jarmarcznych, jak motywy fujarkowe u Dworzaka, Noskowskiego i in. kojarzą się w wyobraźni słuchaczy z nastrojami sielskimi, tak i kobzowe, basetlowe kwinty puste w mazurkach Chopina spełniają podobną funkcję (Mazurek a-moll, op. 17, nr 4, F-dur, op. 68, nr 3, op. 68, nr 1, i w in.).

Do tej kategorii czynników programowych (nie można tu bowiem mówić o motywach czy tematach), należy stylizacja bicia zegara we wspomnianym Walcu f-moll, a także w Walcu As-dur, op. 69, zwanym ,,*Les Adieux*". Tu musimy też zaliczyć zasadniczy motyw akordowy z marsza pogrzebowego, którego prototypem było bicie dzwonów kościelnych. Pomysł tego marsza miał powstać w czasie ciężkiej choroby Chopina, który w wyobraźni przeżył już nawet swój własny pogrzeb (w tym czasie też, pod wpływem złych przeczuć sporządził swój testament).

Znacznie rzadziej występują u Chopina motywy, ilustrujące zjawiska w z r o k o w e. Tu należy motyw z Walca Des-dur, tzw. ,,*la valse au petit chien*", którego motyw wstępny miał tworzyć muzyczną ilustrację ruchu pieska Delfiny Potockiej, kręcącego się wokół własnego ogona. Wzrokową genezę mają też najprawdopodobniej motywy Poloneza A-dur, zwanego ,,królewskim", a przez Chopina samego często nazywanego ,,Sobieskim". Polonez ten powstał w czasie pobytu Chopina w Wiedniu, na skutek rozmyślań kompozytora nad rolą husarii Sobieskiego w odsieczy wiedeńskiej. W czasie spacerów po mieście przesuwały się przed oczyma wyobraźni młodego Chopina obrazy dumnych, pańskich, zwycięskich oddziałów husarii polskiej, snuły się marzenia o wyrażeniu tego wszystkiego w muzyce (czemu daje wyraz w liście do domu) i w tych to obrazach i ma-

rzeniach tkwi źródło tak charakterystycznych motywów tego poloneza. Jeśli za pierwiastek programowy uznamy wszelką stylizację przebiegów realnych, to i tańce muzyczne musimy w tym sensie uznać za stylizację tych ruchów, które leżą u podstaw danych tańców, w sensie wyczynów tanecznych. W tańcu ruch i gest (sam w sobie już mocno stylizowany w stosunku do ruchów i gestów życiowych, wyrazowych lub celowych) jest czymś pierwotnym, a muzyka wtórnym. W polonezach Chopina mamy właśnie często taką stylizację zjawisk ruchowych, a więc wzrokowych (np. dumny gest szlachcica, władczy, zwycięski sposób kroczenia, itp.). Jedynie w odniesieniu do Poloneza A-dur kompozytor daje nam wgląd w te wyobrażenia wzrokowe. W odniesieniu do innych polonezów możemy coś takiego jedynie przypuszczać.

Natomiast szereg innych motywów programowych ma podwójną podstawę zewnętrzną: zjawiska w z r o k o w e i s ł u c h o w e razem wzięte stanowią impuls do powstania pomysłu programowego w umyśle kompozytora, czy są to motywy wspomnianego już Mazurka op. 17, nr 4, czy Etiudy rewolucyjnej, czy Preludium d-moll, czy Impromptu Fis-dur (które według relacji Szulca miało być ilustracją następującej sceny: matka, pochylona nad kołyską syna, snuje marzenia o jego przyszłości, o jego walkach za ojczyznę itd.), czy choćby Berceuse, w której motyw lewej ręki ilustruje ruch kołyski, a więc przebieg uchwytny na drodze wzrokowej i słuchowej.

Jeśli w myśl wywodów poprzednich o istocie muzyki programowej i muzyki wyrazu, także muzyczny wyraz pewnych skomplikowanych stanów psychicznych uznamy za pewnego typu „programowość", to musimy tu omówić i takie utwory Chopina, które świadomie były ilustracją jakichś stanów psychicznych, czy ich kompleksów. W tym sensie za programowe należy uznać Etiudy As-dur i f-moll op. 25, z których pierwsza miała być portretem muzycznym Marii Wodzińskiej, a druga takimże obrazem jej brata Antoniego. Tu należy też poprzednio już wspominany ustęp z Nokturnu H-dur, w którym kompozytor chciał zilustrować rozpacz, przerażenie, a potem rezygnację człowieka, który czuje zbliżającą się śmierć. Tu musimy też zaliczyć i wspomniany poprzednio Nokturn g-moll, mający stanowić muzyczny obraz postaci Hamleta.

Ostatni stopień tak szeroko pojętej programowości spływa się już właściwie z muzyką wyrazu, z muzyką, która jest tylko świadomym lub nieświadomym uzewnętrznieniem przeżyć osobistych kompozytora, płynących z najgłębszych głębi jego osobowości. Ten charakter posiadają właściwie prawie wszystkie dzieła Chopina. Przyporządkowaniem tych dzieł do jakichś spraw zewnętrznych, związanych z życiem kompozytora, zajmować się nie będę. Czynią to w sposób mniej lub więcej udany wszystkie biografie Chopina. O głębsze, istotniejsze powiązania nie może pokusić się nikt, kto ma szacunek dla wszelkiej twórczości, nawet, jeśliby ona nie

sięgała tych głębi, do jakich dotarła muzyka Chopina. Widzieliśmy, do jakich nonsensów i zafałszowań doszła hermeneutyka muzyczna, pragnąca to właśnie zrobić. Wszelkie zracjonalizowanie twórczości artystycznej, nawet w duchu najbardziej słusznej i głębokiej teorii psychologicznej, musi się zawsze zatrzymać przed jednym sanktuarium: przed wielkością i samotnością człowieka twórczego.

(Przypisek Redakcji do str. 69). W y j ą t e k z l i s t u d o T y t u s a W o y c i e c h o w s k i e g o w Poturzynie, datowany z Paryża 12 grudnia 1831 (cyt. według Henryka O p i e ń s k i e g o: *Listy Fryderyka Chopina.* Warszawa 1937):

„... *Wariacje B-dur* (na które odebrałem przed paru dniami z Cassel od jednego Niemca, zentuzjazmowanego temi Wariacjami, dziesięcioarkuszową recenzję, gdzie po ogromnych przedmowach przystępuje do rozbioru onych, takt w takt — tłumaczy, że to nie są wariacje, jak każde inne, tylko, że to jest jakieś fantastyczne *tableau.* — Na drugą wariację mówi, że Don Juan z Leporellem biega, na 3., że ściska Zerlinę, a Mazetto w lewej ręce się gniewa, a na Adagio 5 takt powiada, że Don Juan całuje Zerlinkę w Des-dur. Plater pytał mi się wczoraj, gdzie ona ma ten Des-dur itd. Umierać z imaginacji Niemca, który się uparł, żeby szwagier jego Fétisowi do *Revue Musicale* to podał, od czego mnie poczciwy Hiller, chłopiec z ogromnym talentem, (uczeń były Hummla, którego koncert zaonegdajszy i symfonia wielki effekt zrobiła — jest to w rodzaju Beethovena, ale pełny poezji, ognia i ducha człowiek), ledwie mnie on od tego obronił, mówiąc temu panu Szwagrowi, że to zamiast mądrem jest bardzo głupiem...“

Ludwik Bronarski

MUZYKA CHOPINA A MUZYKA SALONOWA [1])

W swojej „Historii muzyki od czasów Beethovena", w rozdziale poświęconym Chopinowi, Hugo Riemann pisze między innymi: „Ci, którzy zaliczają Chopina do kompozytorów salonowych (jak to uczynił np. Louis Köhler w swoim „Przewodniku dla literatury fortepianowej"), mają na sumieniu niebezpieczne pomieszanie pojęć. Z większym uzasadnieniem można by muzykę Chopina uznać za krańcowe przeciwieństwo muzyki salonowej; dla tej ostatniej bowiem charakterystycznym jest pozór wirtuozostwa, podczas gdy muzyka Chopina często wydaje się łatwą, a w rzeczywistości wymaga zawsze daleko posuniętego opanowania środków technicznych".

Przestroga Riemanna nie jest całkowicie zbyteczna. Gdyż umieszczać muzykę Chopina w kategorii muzyki salonowej — to doprawdy przedstawia niemałe niebezpieczeństwa i naraża na szkodliwe nieporozumienia. Terminem muzyki salonowej określa się bowiem zwykle gatunek niższego rzędu; często terminu tego używa się nawet w znaczeniu wprost ujemnym. Aby się o tym przekonać, wystarczy przejrzeć leksykony muzyczne. W jednym z najnowszych, w *Musiklexikon* H. J. Mosera (Berlin 1935), czytamy taką definicję *s. v. Salonmusik:* „Muzyka salonowa, zrazu synonim dla muzyki kameralnej, oznacza w XIX wieku gatunek muzyki płytkiej, miłej dla ucha, ale mdłej, a przybierającej pozory wirtuozostwa" [2]).

Jeżeli wcale nie jest wskazaną rzeczą używać w mowie potocznej tego terminu, gdy chodzi o dzieła ważne i poważne, potężne, o szerokim rozmachu i wysokim polocie, jednym słowem: gdy mowa o arcydziełach, to jednak historykom i teoretykom wolno klasyfikować jako muzykę salonową te same arcydzieła, jeżeli one wykazują pewne specyficzne właściwości. Zresztą,

---

[1]) Artykuł ten jest powtórzeniem w tłumaczeniu artykułu ogłoszonego w *La Revue Musicale* z września-października 1936 r.

[2]) Por. też Leksykon muzyczny Riemanna (1929) II 1583, i mały „Podręczny leksykon muzyczny" Bremera w zbiorze Reclama (1905, str. 407).

skoro termin „muzyka salonowa“ był dawniej równoznaczny z „muzyką komnatową“, jasną jest rzeczą, że dopiero później nabrał ujemnego znaczenia dla określenia p e w n e g o r o d z a j u muzyki kameralnej. Wzięty w swym pierwotnym znaczeniu, termin ten oznacza muzykę przeznaczoną dla salonu, tak jak muzyka kościelna obejmuje utwory komponowane z myślą o ich wykonywaniu w kościele. Ale — jak są różne salony, tak różną bywa i muzyka salonowa.

Są salony, w których wielka, wzniosła, szlachetna muzyka byłaby sprofanowaną, gdyby się ją w nich wykonywało. Są inne, które właśnie same uległyby profanacji, gdyby w nich rozbrzmiewał pewien rodzaj muzyki salonowej, a które za to są *milieu* najodpowiedniejszym dla wykonywania innej muzyki o najwyższych wartościach. Otóż zdaje się nam, że w tej ostatniej kategorii należało by na pierwszym miejscu wymienić muzykę Chopina. Ta bowiem muzyka jest niejako przeznaczona do słuchania jej w salonach, w tych salonach oczywiście, które jej są godne.

Że Chopin był światowcem w całym tego słowa znaczeniu, wyrafinowanym elegantem, arystokratą z manier, przyzwyczajeń, gustów i upodobań, to jest rzeczą tak arcyznaną i tak we wszystkich biografiach Mistrza należycie uwydatnioną, że rozwodzić się nad tym dłużej, było by tutaj więcej niż zbyteczne. Ogólnie wiadomym jest także, że Chopin nie posiadał ani warunków fizycznych, ani psychicznych danych dla panowania nad licznymi rzeszami słuchaczy w wielkich salach koncertowych. Natomiast był *par excellence* pianistą salonów. Co do tego jesteśmy znakomicie poinformowani przez współczesnych świadków. Idźmy dalej. E. Legouvé taką dal charakterystykę Chopina: „Nie mogę lepiej określić Chopina, jak tylko w ten sposób, że była to zachwycająca trójca. Między jego osobą, jego grą i jego kompozycjami była taka zgodność, że nie można ich rozłączać od siebie, tak jak nie można oddzielać rysów jednej i tej samej twarzy“. Z tego wynika, że salonowiec i wirtuoz salonów nie mógł tworzyć innej muzyki, jak tylko salonową. Wszelako, aby uniknąć wszelkich nieporozumień i możliwych niejasności, trzeba tutaj co prędzej dodać pewne komentarze i zastrzeżenia.

Arcydzieła, jakie Chopin nam pozostawił, są pełne gorącego, namiętnego liryzmu, najwyższej i najczystszej poezji, głębokiego i potężnego uczucia, szlachetnych i wzniosłych myśli. Ale wybitnie arystokratyczne w swej istocie, najstaranniejsze i najbardziej wyrafinowane co do formy, dzieła te kąpią się — jeśli tak się wyrazić można — w atmosferze salonu, salonu najbardziej wytwornego i eleganckiego, a równocześnie i najbardziej „oświeconego“, jednoczącego elitę intelektualną, artystyczną i kulturalną społeczeństwa. Było niemało takich salonów w epoce Chopina w Paryżu i salony te miały nawet niemałe znaczenie dla rozwoju muzyki, jak nam to niedawno wy-

mownie przypomniał J. Marteau [1]). Dla tych to salonów muzyka Chopina była przeznaczona w pierwszym rzędzie.

W nich też bierze ona w pewnym znaczeniu swój początek.

Chopin lubiał życie światowe. Potrzebował go, szukał go. I to mimo wszystką jego małostkowość, jego śmiesznostki, słabostki, jego blichtr i blagę. Ze swoim bystrym rozumem, ze swoim poczuciem rzeczywistości i zmysłem dla komizmu Chopin przenikał to wszystko do gruntu; mógł był powiedzieć o sobie, jak Asnyk: „... komedię salonu jak człowiek dobrego tonu na wylot znam."

Mamy w tym względzie bardzo znamienne uwagi w jego listach i bardzo zajmujące świadectwa jego przyjaciół (np. w pamiętnikach J. Brzowskiego [2]). Mimo wszystko jednakże, w salonach właśnie Chopin znajdował tę atmosferę, która mu najlepiej odpowiadała, towarzystwo, które najwięcej cenił, słuchaczy, niezbyt licznych, ale rozumiejących go, otaczających go tym podziwem entuzjastycznym, a nie hałaśliwym, który był mu najmilszy. W salonie widział zamożność, luksus, piękno, wdzięk, dystynkcję, dowcip, subtelność — a to wszystko zachwycało go i pociągało. Życie światowe podniecało jego nerwy, wzmagało jego żywotność, podnosiło — przynajmniej chwilowo — jego siły, pobudzało, wysubtelniało jego umysł, ożywiało i wzbogacało wyobraźnię. W zebraniach towarzyskich Chopin, czując się otoczony sympatią przyjaciół i znajomych, którzy umieli odczuć i ocenić jego prawdziwą, wyjątkową wartość, objawiał geniusz swój w całej świetności i olśniewał rzadkich wybrańców losu, świadków owych niezapomnianych uczt duchowych, opisywanych przez Liszta, Berlioza, Heinego i innych.

Salony miały klimat, w którym władze twórcze Chopina rozwijały się najlepiej. Najpiękniejsze jego pomysły muzyczne, wcielone następnie w jego dzieła, musiały powstać już to w czasie jego niezrównanych improwizacji w salonach, już to pod wpływem wrażeń doznanych na wieczorach i zebraniach towarzyskich, z których Chopin korzystał tak chętnie, można nawet powiedzieć: skwapliwie [3]).

Z drugiej strony, przyznać trzeba, że to właśnie życie światowe obok licznych lekcji nie zostawiało Chopinowi dość wiele czasu dla kompozycji,

---

[1]) P. jego artykuł poświęcony skrzypkowi belgijskiemu R. Léonard w „Tribune de Genève" z 27 listopada 1935.

[2]) Por. F. Hoesick, „Słowacki i Chopin", Warszawa 1932, I, 196.

[3]) Kiedy Chopin poprosił o rękę Marii Wodzińskiej, matka jej uzależniła spełnienie jego życzenia od stanu jego zdrowia, następnie zaś ustawicznie przesyłała dobre rady, nade wszystko prosząc o zaniechanie późnego czuwania i długich wieczornych zabaw. Fryderyk nie potrafił dotrzymać danych pani Wodzińskiej obietnic w tej mierze, chociaż od tego zależeć miały jego „szczęście" lub jego „bieda". Życie światowe zbyt go fascynowało i zbyt wielkie miało znaczenie dla jego życia duchowego.

w Paryżu. Od r. 1839 przynajmniej, Chopin pracować mógł nad kompozycją w spokoju i ciszy tylko w posiadłości pani Sand w Nohant. Wszelako, pominąwszy fakt, że Chopin wydał mniej więcej połowę swych utworów przed zbliżeniem się do G. Sand, trzeba wziąć pod uwagę tę okoliczność, że Nohant posiadało też swój „salon" i swoje życie „światowe", a nadto że w czasie miesiący letnich Chopin zapewne opracowywał, wykańczał i wygładzał głównie szkice przywiezione z sobą z Paryża.

Czy z tego wszystkiego należy wysnuć wniosek, że muzyka Chopina jest odbiciem życia salonów? Nigdy w świecie! Jedynie w walcach i niektórych mazurkach można znaleźć bezpośrednie reminiscencje wrażeń doznanych przez kompozytora w światowych zebraniach, obrazy i sceny z życia salonowego. Niektóre młodzieńcze utwory Chopina (np. Ronda, Wariacje) przypominają, przez swój ton i ogólny charakter, również *milieu* światowe, dla którego wydają się być w pierwszym rzędzie przeznaczone. Natomiast wielkie dzieła Chopina, jego Ballady, Scherza, Sonaty itd. wiodą nas w regiony o wiele wyższe, w krainę marzeń poety z łaski Bożej, na wyżyny, na których unosi się duch gorącego patrioty. Ale można powiedzieć o wszystkich, że wychodzą z salonu, że salon jest lotniskiem, na którym muzyka Chopina odrywa się od ziemi, aby wzlecieć w eteryczne przestworza.

Jeżeli więc życie salonów nie było źródłem natchnienia dla Chopina, to w każdym razie ono dostarczało mu bodźca i podniet do tworzenia. Ono też ma pewien wpływ na rzeczywiste źródła natchnienia wielkiego poety fortepianu. Jeśli przyjmiemy z E. Ganchem — choć to znaczy może zbytnio upraszczać problem — że „natchnienie twórcy Ballad płynie z dwu potęg... jedną jest miłość kraju rodzinnego, drugą jest erotyka idealna" (*Souffrances de Fr. Chopin*, Paryż 1935, str. 258 nast.), nie trudno skonstatować, że w tych dwóch dziedzinach życie duchowe Chopina znajdowało w salonach paryskich obfitą podnietę. Zebrania w domach ziomków zastępowały Chopinowi w części — w drobnej części, oczywiście — Polskę i dom rodzinny, za którymi tak bardzo tęsknił przez życie całe. Erotyka zaś znajduje w salonach teren bardzo podatny. G. Sand, mówiąc o znaczeniu salonu w życiu Chopina podnosi, że Chopin mógł tego samego wieczora zakochać się w dwóch lub trzech kobietach od razu.

Ale są jeszcze inne węzły, łączące muzykę Chopina z muzyką salonową. Na przykład same gatunki, które Chopin uprawiał z szczególnym zamiłowaniem. Zauważmy, że większość ich odpowiada rzeczywiście tym rodzajom, które stały się typowymi dla muzyki salonowej: nokturny, utwory w formie tańców, kołysanki, barkarole, nawet etiudy. Że Chopin podniósł te gatunki do szczytu piękna i doskonałości, że je uduchowił w sposób nieporównany, na to wszyscy się zgadzamy. Wszelako stwierdzić trzeba, że przez formę swoją większość tych utworów łączy się bezsprzecznie z muzyką salonową, albo przynajmniej z taką muzyką, którą się za salonową uważać zwykło.

Nawet nie brak w twórczości Chopina owych *pots-pourris* i *fantaisies* na tematy z oper; przypomnijmy tylko jego Grand Duo na tematy z „Roberta-Diabła".

Jeżeli wszystkie te rodzaje salonowe, które Chopin uszlachetnił w najwyższym stopniu, popadły po nim zbyt często w mdły sentymentalizm, w zbyt łatwy wdzięk i czczą wirtuozerię muzyki salonowej w ogólnie przyjętym, zwykłym znaczeniu tego słowa, nie nastąpiło to z winy Chopina. Przeciwnie, podnieść trzeba, że wszyscy kompozytorowie, którzy po Chopinie tworzyli najlepszą, na najwyższym poziomie pozostającą muzykę „salonową", ulegali w mniejszym lub większym stopniu jego wpływowi i znamię jego noszą wyryte w swych utworach. Jest nawet rzeczą pewną, że jeśli poziom muzyki salonowej jest w drugiej połowie XIX wieku na ogół znacznie wyższy od poziomu jej w pierwszej połowie tegoż wieku (przypomnijmy rolę, jaką odgrywali wówczas Herze, Hünteny *e tutti quanti*, i wojnę, jaką im wypowiedział Rob. Schumann, ten śmiały *Davidsbündler*, który właśnie w Chopinie dopatrywał się jednego z najdzielniejszych towarzyszy broni), to jest to w bardzo znacznej mierze zasługą Chopina.

A wreszcie i same dedykacje utworów Chopina zdają się głosić, że dzieła jego należą do „wielkiego świata", że są jego prawną własnością. Jak wiadomo bowiem, Chopin poświęcał kompozycje swoje najczęściej osobistościom z wysokich sfer polskiego i paryskiego „towarzystwa". Jest to co najmniej symboliczne.

* * *

Wszystkie powyższe rozważania pozwalają nam — jak sądzimy — twierdzić, że muzyka Chopina z pewnego punktu widzenia może być słusznie nazwana muzyką salonową. Oczywistą jest rzeczą, że w tej kategorii zajmuje ona najwyższe miejsce, sam szczyt, że jest tego rodzaju najpiękniejszym przejawem, najwspanialszą formą, najcudniejszym kwiatem.

Nie znaczy to bynajmniej, jakoby dzieła Chopina nie były na swoim miejscu w sali koncertowej. Są one dość potężne, mają dość szerokiego oddechu i rozmachu, blasku i *brio*, aby występować na arenie wielkich zapasów pianistycznych. Nie potrzeba formułować zastrzeżeń nawet względem Nokturnów, które W. Dahms chciałby uchronić od wielkich sal i tłumnej publiczności z racji ich tak intymnego charakteru. Sądzimy tylko, że w salonach, i to w niektórych salonach jedynie, muzyka Chopina znajduje idealne ramy, środowisko, otoczenie i nastrój, które jej najlepiej odpowiadają, dekorację, tło, które w pełni pozwala wystąpić jej charakterowi, jej oryginalności, może nawet jej najtajniejszej istocie. Trzeba w tym celu, aby słuchacze posiadali kulturę intelektualną i artystyczną nieprzeciętną, aby przejęci byli szczerym i gorącym entuzjazmem dla piękna i sztuki, aby umieli „wznieść się w duchu nad siebie samych" i byli zdolni przynajmniej od czasu

do czasu przerobić się ze „zjadaczy chleba“ („zjadaczy... ciastek“ należałoby raczej powiedzieć) w aniołów. Tacy słuchacze, zgromadzeni w salonie albo w jednej z tych sal o wytwornym i intymnym charakterze, w których zebrani tworzą raczej wyborowe towarzystwo, niż „publiczność“ — są odbiornikiem najlepiej przystosowanym i najodpowiedniejszym dla muzyki Chopina.

Daleką przy tym jest od nas myśl i chęć, aby muzyka ta była wyłącznie zarezerwowana dla kół ściśle zamkniętych, dla jakichś tajnych towarzystw. Dla jej gorącego ducha patriotycznego z jednej strony, a ogólnoludzkich wartości z drugiej mają do niej prawo wszyscy ci, którzy mają serce i patrzą w serce; i nie będzie im ona odjęta, ani winna im być skąpo wymierzana. Stwierdzamy tylko po prostu, w teorii, jakie są idealne warunki, które mogą muzykę Chopina najlepiej uwypuklić, które pozwalają kwiatom jej rozsiewać w pełni ich cudny zapach. I — jak nam się zdaje — wolno nam twierdzić, że kwiaty te właśnie w salonie rozwijają się w całej krasie i w całej ozdobie. W tym też duchu odważamy się nazywać muzykę Chopina muzyką salonową. Tą swoją właściwością dzieła Chopina różnią się od utworów fortepianowych Liszta, które są w pierwszym rzędzie przeznaczone dla sal koncertowych, i od muzyki fortepianowej Schumanna, która bardzo często jest muzyką komnatową *kat'exochèn*, ale niekoniecznie muzyką salonową.

Wobec tych wszystkich motywów, zdaniem naszym nie jest wcale naganną rzeczą, jeżeli mimo przestróg Riemanna, cytowanych na początku tego szkicu, znajdują się historycy i teoretycy, nawet między piszącymi po niemiecku, którzy nie wahają się umieszczać muzyki Chopina w kategorii muzyki salonowej [1]). Może to zastanowić jednych, dziwić drugich, ale nie zgorszy wtajemniczonych. Przynajmniej należy się tego spodziewać.

---

[1]) Por. np. La Mara, „F. Chopin“, Lipsk 1919; W. Dahms, „Chopin“, Monachium 1924; H. Engel, „Das Instrumentalkonzert“, Lipsk 1932, i in.

Stefania Łobaczewska

PROBLEMY WYKONAWCZE W MUZYCE CHOPINA

Mimo wszystko, co się już mówiło i pisało o stylu chopinowskim, jest on zawsze jeszcze nie jakimś ustalonym pojęciem, ale raczej zagadnieniem, czekającym rozwiązania. Jaskrawy dowód takiego stanu rzeczy mieliśmy niedawno chociażby w wynikach międzynarodowego konkursu chopinowskiego, które spotkały się tak ze strony publiczności, jak i ze strony samych nawet muzyków, z reakcją bardzo różnorodną, właśnie dlatego, że nie oparły się na jednoznacznych kryteriach stylu chopinowskiego, nie zdołały ich sformułować, ani narzucić ogółowi jako ogólnie obowiązujących.

Czymże więc jest ów styl chopinowski, który mimo tak długiego i częstego obcowania z muzyką Chopina nie potrafił nam po dziś dzień odsłonić swej tajemnicy, który jednak wszyscy odczuwamy jako pewną idealną koncepcję? Czy jest pojęciem, kryjącym w sobie jakieś elementy realne, czy też tylko abstrakcją, nie dającą się w ogóle przyoblec w kształty bardziej konkretne? A jeżeli tak — to czym wytłumaczyć to uparte dążenie do stworzenia takiej koncepcji?

Zanim przejdziemy do naświetlenia problemów stylu chopinowskiego, należało by wpierw zapytać, co rozumiemy przez styl wykonawczy w ogóle i jakie uzasadnienie posiada to pojęcie w teorii i praktyce muzycznej? Bo jasnym jest przecież, że problem stylu chopinowskiego będzie w stosunku do problemu stylu wykonawczego w ogóle tylko zagadnieniem szczegółowym, będzie się równał wysnuciu pewnych konsekwencji szczegółowych z założeń bardziej ogólnych. Otóż — czysto teoretycznie rzecz biorąc — jest styl wykonawczy zawsze wypadkową czynników dwojakiego typu: takich, które dadzą się sprowadzić do pewnych elementów obiektywnych, stałych, niezmiennych, i takich, które się zmieniają od wypadku do wypadku. Leży to już w samej naturze problemu, który wynika ze stosunku wykonawcy do dzieła muzycznego. Dzieło — w tym wypadku sama muzyka Chopina — przedstawiałoby tu ów czynnik obiektywny, niezmienny, czynnikiem zmien-

nym byłby wykonawca wraz ze swymi coraz nowymi możliwościami interpretacji. Ale w praktyce przedstawia się ta kwestia nieco inaczej. Tylko w wyjątkowych wypadkach mamy do czynienia z tym, co moglibyśmy nazwać jednocześnie zobiektywizowaną wolą twórczą w dziele muzycznym, wtedy mianowicie, gdy kompozytor i wykonawca w jednej osobie daje możliwie najwierniejszy wyraz tej intencji twórczej. I tu zresztą jeszcze musielibyśmy abstrahować od okoliczności, że efekt tej samej konkretyzacji bywa różny w przeżyciu estetycznym poszczególnych słuchaczy. W każdym innym wypadku samo dzieło muzyczne dane nam jest tylko poprzez konkretyzacje poszczególnych wykonawców. To, co nazwaliśmy czynnikiem zmiennym, ma więc dla określenia stylu wykonawczego tego czy innego utworu muzycznego, tego czy innego kompozytora, znaczenie o wiele większe, niżby się to zdawać mogło z perspektywy czysto teoretycznej tego problemu, tak, że — ściśle praktycznie rzecz biorąc — redukuje się czynnik obiektywny do dwóch tylko momentów, którymi są: tradycja wykonawcza i symbol graficzny utworu muzycznego, utrwalony w znakach nutowych. Za jego pośrednictwem przychodzą do głosu subiektywne czynniki stylu wykonawczego, które — zgodnie z naturą samej muzyki — działają tak na terenie treści uczuciowych, narzucających się w przeżyciu dzieła muzycznego wykonawcy i słuchaczom, jak i na terenie samej konstrukcji tego dzieła. Czynniki te nazwaliśmy zmiennymi, subiektywnymi w trojakim znaczeniu: 1) jako właściwe pewnej epoce, 2) jako właściwe pewnym ośrodkom geograficznym, i 3) dopiero na ostatnim miejscu, jako właściwe indywidualnej fizjognomii psychicznej poszczególnego wykonawcy. Spróbujemy teraz po kolei rozpatrzyć każdy z tych punktów, tak jak on się przedstawia dla problemu stylu chopinowskiego. Zaczynamy od tych, które nazwaliśmy czynnikami obiektywnymi. Są nimi — jak już powiedzieliśmy — tzw. tradycja wykonawcza i graficzny symbol dzieła muzycznego.

T r a d y c j a   w y k o n a w c z a w odniesieniu do stylu chopinowskiego właściwie nie istnieje. Gra samego Chopina nie została utrwalona mechanicznie, nie został też jej styl — jak to już wielokrotnie podnoszono — przekazany przez uczniów Chopina. W ten sposób zawodzi tu kryterium, wysuwane ogólnie jako najbardziej miarodajne dla ustalenia wytycznych stylu wykonawczego w odniesieniu do danego kompozytora. Pozostawałyby zatem jedynie symbole graficzne, za pomocą których dzieła te utrwalone zostały na papierze. Ale te symbole graficzne są dla wykonawcy oparciem bardzo niedostatecznym, w stosunku do muzyki chopinowskiej jeszcze bardziej niedostatecznym, niż w stosunku do innej, gdyż — jak wiadomo — tekst jej po dziś dzień nie został ustalony we wszystkich szczegółach. Same zaś znaki nutowe, nawet wtedy, gdy tekst muzyczny zostanie jednoznacznie ustalony — są zawsze z natury rzeczy czymś martwym. Notują one nie poszczególne fazy ruchu linii melodycznej, ale tylko punkty graniczne tych faz, wyznaczone przez kierunek i wielkość interwałów. Sama esencja dźwiękowa,

płynna, ustawicznie będąca w ruchu, pozostaje poza zasięgiem możliwości wyrazowych tych znaków. Dynamiczna istota dzieła muzycznego zostaje tu ujęta w pewne ramy statyczne i tylko najdalej idąca troska o ustawiczny kontakt z żywą praktyką muzyczną ze strony wykonawcy, jego staranie, by dotrzeć poprzez te znaki do żywego dźwięku, może wlać w te martwe schematy tchnienie życia. Pierwszą i największą trudnością, którą tu spotyka wykonawca, jest okoliczność, że w procesie odtworzenia dzieła muzycznego postępować musi z konieczności drogą odwrotną, niż ta, którą szedł kompozytor: u kompozytora pierwotnym było szukanie (podświadome oczywiście w większości wypadków) pewnych określonych form ruchu w dźwiękach dla wyrażenia pewnych treści uczuciowych, które miały ulec transpozycji na teren, dostępny dla naszej percepcji motoryczno-słuchowej. Rodzaj tych treści uczuciowych i specyficzny dla danego kompozytora sposób odnoszenia się do materiału dźwiękowego, rozstrzygnął o sposobie użycia poszczególnych elementów dzieła muzycznego (rytmu, melodii, harmonii, barwy dźwiękowej, dynamiki) jako czynników wyrażenia tych treści uczuciowych i równocześnie jako czynników konstrukcji dzieła muzycznego. I dopiero ta konstrukcja jest czymś, poprzez znaki nutowe dostępnym dla wykonawcy, jakkolwiek dostępnym nie tak, jak dana była kompozytorowi, nie jako całość, zróżnicowana w swych szczegółach, ale przeciwnie, jako mnogość szczegółów, wtórnie dopiero układających się w większe całości. Wszystkie te szczegóły otrzymuje wykonawca dane mu na jednym planie, żadne znaki graficzne nie wskazują mu, które z nich posiadają w obrębie utworu muzycznego znaczenie pierwszoplanowe, a które są wartościami drugorzędnymi. Nawet tak zasadniczy rys konstrukcyjny utworu, jak jego faktura homofoniczna, polifoniczna, polifonizująca itp., daje się w tych znakach wyrazić tylko w sposób bardzo niedostateczny. Cóż dopiero mówić o wszystkich innych, o wiele mniej uchwytnych i wyrażalnych poprzez znaki wzrokowe szczegółach konstrukcji utworu muzycznego?

Ale to dopiero część, i to mała część trudności, które spotyka wykonawca na swej ciężkiej drodze konkretyzacji w dźwiękach dzieła muzycznego. Wszak zadanie jego nie kończy się na odcyfrowaniu tych znaków z perspektywy samej tylko formy dzieła muzycznego. Dążeniem jego jest uchwycić poprzez te znaki to, co kryje się poza nimi, co kryje się poza formą i co ta forma wyraża: uczuciową zawartość dzieła. Nie chcę tu wchodzić bliżej w problemy natury bardziej ogólnej, mianowicie czy i o ile, oraz na jakiej drodze dochodzi wykonawca wogóle do uchwycenia takich treści w muzyce. Przyjmuję, że na mocy procesu, tajemniczego na razie dla analizy naukowej, a zawarunkowanego możliwościami wyrazowymi, utajonymi w samym dźwięku, droga taka istnieje i że jest nią — najogólniej rzecz biorąc — przede wszystkim droga poznania intuitywnego. Spróbuję raczej od razu zastanowić się nad tym problemem już z perspektywy bardziej szczegółowej, mianowicie z perspektywy stylu chopinowskiego, który nas specjalnie interesuje w tej chwili.

Pierwszym pytaniem, które się tu narzuci, będzie: czy muzyka Chopina wyraża jakąś treść uczuciową o charakterze indywidualnym, czy też uczucia o charakterze bardziej ogólnym? Zdaje się, że różne ustosunkowanie się do tego właśnie zagadnienia jest niezmiernie ważne dla problemu stylu chopinowskiego i że ono w pierwszym rzędzie rozstrzygnęło o jego rozmaitych koncepcjach. Według tego, jak zmieniała się ta koncepcja już chociażby w naszych czasach, należało by stwierdzić istnienie nie jednego, ale kilku różnych stylów chopinowskich. W łonie dwóch czy trzech generacji pianistów, występujących równocześnie na naszych estradach koncertowych w ostatnich kilkunastu latach, zaczynając od tych, którzy chlubią się znajomością tradycji chopinowskiej jeżeli nie z pierwszej, to przynajmniej z drugiej ręki, aż do najmłodszych, zdobywających laury na konkursach chopinowskich — nie ma jednolitości na tym punkcie. Obok licznych modyfikacji bardziej szczegółowych dadzą się tu wyróżnić dwa, skrajnie odmienne typy: jeden, który w muzyce Chopina widzi wyłącznie wyraz treści uczuciowych, i to treści uczuciowych o zabarwieniu wybitnie indywidualnym, lekceważąc przy tym formę, w której ta treść została zamknięta, i drugi, który podkreśla przede wszystkim element formalny w muzyce chopinowskiej i jego przystosowanie do wymogów materiału dźwiękowego i do wymogów instrumentu, nie troszcząc się o to, czy ta muzyka coś wyraża i co wyraża. Pierwszy typ — to szereg pianistów, wyrosłych na tradycjach epoki romantycznej [1]), drugi przyniosły ze sobą współczesne prądy w muzyce. Typy te bywały już niejednokrotnie omawiane na łamach naszej prasy, przeważnie jednak ograniczano się przy tym do stwierdzenia, że one istnieją, nie wdając się w bliższe ich wyjaśnienie. Wydaje mi się jednak, że dopiero bliższe ich naświetlenie od strony historycznej i psychologicznej pomoże nam zrozumieć prawo ich istnienia i ich właściwe znaczenie dla ustalenia ewentualnych wytycznych stylu chopinowskiego.

Dla koncepcji chopinowskiej pierwszego typu rozstrzygającym wydaje się fakt, że wyrosła ona na gruncie tradycji romantycznych. Nic nie charakteryzuje tak jaskrawo atmosfery, w której rozwijała i kultywowała się później ta sztuka, jak fakt położenia wyłącznego niemal akcentu na uczuciową treść dzieła sztuki. Forma była przy takim pojmowaniu sprawy na drugim planie. Z drugiej jednak strony nie ulega kwestii, że pokolenia późniejsze, te, dla których sztuka romantyczna była już nie żywym faktem, ale tylko tradycją, skrzywiły nieco to nastawienie epoki romantycznej do zagadnień treści i formy w sztuce. Z tego, że kompozytorowie romantyczni rozluźnili ścisłe schematy konstrukcyjne muzyki klasycznej, by na ich miejsce przygotować

[1]) Nie mam tu oczywiście na myśli czołowych przedstawicieli tej generacji, którzy już wtedy intuicyjnie potrafili wyjść poza ogólnie obowiązujące w swej epoce kryteria stylu chopinowskiego, ale przeciętny typ koncepcji stylu chopinowskiego, charakteryzujący tę generację.

nadejście konstrukcji innego, nowego typu w przyszłości [1]), wyciągnięto zbyt pochopnie wniosek, że nastawienie ich do zagadnienia formy w dziele muzycznym było w ogóle negatywne — że nie uznawali w ogóle jej znaczenia. Przeoczono, że nie kto inny, jak właśnie Chopin, dał nieprześcignione wzory konstrukcji w dźwiękach [2]), jakkolwiek konstrukcja ta miała tak w stosunku do jego poprzedników, jak i do większości spośród współczesnych, inną logikę i inne prawa rozwoju. Przeoczono też, że Chopin, wbrew ogólnemu prądowi, panującemu w epoce mu współczesnej, nie dawał swym utworom tytułów programowych, które sugerowałyby wykonawcy i słuchaczowi jakieś konkretne obrazy, zaczerpnięte z życia czy ze znanych ogólnie dzieł literackich. Nie wyjaśniał bliżej temu słuchaczowi na drodze pozamuzycznej, skąd wzięło mu się to czy inne uczucie, ten czy inny nastrój, który miał potrzebę wyrazić w mowie dźwięków. Nie pragnął też, by to uczucie czy nastrój rozbudzone zostało u słuchacza za pośrednictwem tych samych kojarzeń pozamuzycznych, tych samych obrazów, sytuacji życiowych, które były dla niego podnietą dla przeżycia tych uczuć. Wiedział, że choć obrazy te czy sytuacje nie będą słuchaczowi znane, choć może dla niego samego utraciły swą ważność z chwilą, gdy uczucie, wzbudzone przez nie, przetransponowane zostało na plan dźwięku, same uczucia zostaną jednak zrozumiane, bo zamknięte zostały w takich formach dźwiękowych, które w sposób możliwie najdoskonalszy potrafią je wyrazić i które równocześnie w sposób najbardziej sugestywny potrafią narzucić się słuchaczowi. Wiedział, że taki sposób oddziaływania drogą samego dźwięku jest możliwy, czuł, że on właśnie jest najbliższy muzyce z samej jej istoty i dlatego najgłębiej „chwyci" słuchacza, że to, co chce wyrazić, zostanie zrozumiane, ponieważ są to nie tylko jego własne uczucia indywidualne, ale uczucia ogólnoludzkie, dostępne i przeżywane przez wszystkich ludzi. Nawet fakt, że inni dołączą do tych uczuć inne, nowe kojarzenia, zaczerpnięte z własnego życia, i że muzykę jego i wyrażone w niej uczucia przeżywać będą poprzez te nowe kojarzenia, nic tu zasadniczo zmienić nie zdoła, gdyż ta esencja dźwiękowa zamknięta została w ściśle skonstruowanych formach dźwiękowych i raz na zawsze organicznie z nimi związana. Dlatego tak walczył Chopin o ostateczną formę swych dzieł [3]), dlatego tak mozolnie przeprowadzał selekcję wśród olbrzymiego bogactwa narzucających mu się przy pierwszej koncepcji dzieła motywów i tematów, że właśnie nie co innego, jak rodzaj tych motywów i ich połączeń, dobór rytmów i akordów, podyktowany odpowiednim stanem emocjonalnym, rozstrzygnąć miały o sugestywności tych treści uczuciowych i o ich działaniu na wykonawcę i słuchacza.

---

[1]) Por. moją rozprawę pt. „Problem formy w muzyce współczesnej" w zbior. wyd. „Muzyki": „Nowa Muzyka" 1930.

[2]) Na tę cechę twórczości Chopina zwrócił pierwszy — o ile mi wiadomo — uwagę śp. Karol Szymanowski w swych pracach o Chopinie.

[3]) Mówi o tym George Sand w swych „Pamiętnikach".

To prawo, któremu nieświadomie poddał się Chopin w całej swej twórczości, nie jest oczywiście wyłącznym prawem muzyki chopinowskiej. Działa ono w mniejszym lub większym stopniu w każdej muzyce, poczętej z impulsu uczuciowego i używającej melodii jako punktu wyjścia tych treści uczuciowych. Ale w żadnej może muzyce nie jest tak bezwzględnym nakazem, jak w muzyce Chopina, gdzie wszelkie względy formalne, wszelka konstrukcja jakkolwiek genialna w swej logice, służy zawsze tej treści i staje się jej bezpośrednim przejawem.

Z tego punktu widzenia nie trudno zrozumieć, jak niesłuszne, bo niezgodne z intencją samej twórczości chopinowskiej, było jednostronne zamykanie się tak w granicach koncepcji dawniejszych, akcentujących wyłącznie uczuciowy element w muzyce chopinowskiej na szkodę elementu formalnego, jak i w granicach samych problemów konstrukcyjnych tej muzyki, tak, jak to czynią niektórzy z pianistów współczesnych. Błąd pierwszej z wymienionych tu koncepcji nie leżał oczywiście w tym, że w uczuciowych przede wszystkim momentach muzyki chopinowskiej upatrywała treść tej muzyki, ale w tym, że tę treść uczuciową interpretowała fałszywie: chciała widzieć w niej nie pewne nastroje czy stany uczuciowe natury ogólnej, ale uczucia ściśle indywidualne. Że zaś żaden z tych wykonawców nie mógł dotrzeć do zrozumienia takich uczuć ściśle indywidualnych, z których muzyka Chopina wzięła początek, bo taki proces, jako przekraczający zasadniczo możliwości porozumienia się drogą dźwięków jest w ogóle nie do pomyślenia — przeto naturalnym biegiem rzeczy wpadali przy tym stale w krańcową sprzeczność: wygrywali poprzez muzykę Chopina nie jego, ale swój własny świat uczuciowy. Nie można wprawdzie zaprzeczyć, jakoby w takim stosunku wykonawcy do muzyki nie była zawarta także jakaś cząstka prawdy psychologicznej. Każdy człowiek skłonny jest przeżywać poprzez dzieło sztuki samego siebie. Odbiorca — w tym wypadku słuchacz — przeżywa tam siebie w sposób bardziej bierny, wykonawca w sposób bardziej aktywny. Jest to czymś zupełnie naturalnym i nie ma chyba możliwości, by kiedykolwiek miało być inaczej. Skrzywienie tego stosunku pomiędzy wykonawcą a twórcą, który polega na wspólnocie najistotniejszych, najgłębszych przeżyć wewnętrznych, zaczyna się dopiero tam, gdzie wykonawca próbuje zacieśnić ten stosunek przez zbyt jednostronne przeniesienie punktu ciężkości na teren swoich własnych, egotycznych przeżyć uczuciowych. Schodzi wówczas z owej wspólnej, ogólnoludzkiej platformy i wyśpiewuje w muzyce nie człowieka w ogóle, nie to, co ludziom wspólne, ale to, co jest własnością jego osobistej psychiki, co wiąże się z kojarzeniami z jego osobistego życia. Przyobleka wówczas te stany uczuciowe w kształty coraz bardziej zindywidualizowane, właściwe tylko pewnej epoce, tylko pewnemu środowisku, nawet tylko pewnym jednostkom, a niezrozumiałe dla innych, zamyka się w sobie w takiej interpretacji dzieła muzycznego, zamiast wyjść poprzez nie naprzeciw innym ludziom. Tu właśnie szukać należy powodu, że inter-

pretacja muzyki Chopina taka, jaka charakteryzowała większość wykonawców z dawniejszej generacji, wydaje nam się dziś zupełnie obcą. Jej punktem wyjścia był bowiem typ uczuciowości, właściwy dla epoki romantycznej i poromantycznej, a więc uczuciowości najbardziej zindywidualizowanej, jaką zna historia naszej kultury.

Ale nie samo tylko uczuciowe nastawienie tych wykonawców do muzyki chopinowskiej było powodem ich błędnego podejścia. To nastawienie uczuciowe przynosiło z sobą jeszcze i inne, niemniej istotne błędy: fałszywe ujęcie konstruktywnych walorów tej muzyki. Konstrukcja utworu muzycznego — o ile w ogóle była brana przez nich świadomie pod rozwagę — była dla nich czymś obcym w stosunku do samej treści uczuciowej, istniejącym w dziele obok tej treści, na zewnątrz niej. Traktowali ją jako środek czysto zewnętrzny, konieczny, o ile utwór muzyczny ma się rozwinąć w całość dźwiękową, zrozumiałą dla naszych form percepcji, ale nie związany jakimiś organicznymi, bezpośrednimi węzłami z tą treścią. Nie brak nawet wypadków, w których tekst traktowało się dowolnie, w przekonaniu, że ta wizja idealna, subiektywna, do której dochodzi rzekomo wykonawca jakimiś tajemniczymi drogami, nie związanymi z samą konstrukcją dzieła, uprawnia go do tych zmian i dowolności. Gdy zaś — jak już wspomnieliśmy — sama interpretacja wyrazowej treści dzieła zacieśnia się do uczuć bardziej szczegółowych, zindywidualizowanych, przenosi się nieraz ta dowolność także na teren formalny, na sposób traktowania tekstu jako schematu konstrukcji, mieszczącego w sobie nie cały szereg możliwości takich czy innych stylów indywidualnych, ale naginanego do wymagań pewnego określonego środowiska i określonej epoki. Wystarczy tu wymienić przykładowo choćby specyficzne traktowanie melodyki chopinowskiej w koncepcji tej generacji, wychowanej na tradycjach romantyzmu: charakteryzuje je dowolność rytmicznego rozczłonkowania melodii, ujęcie ornamentu chopinowskiego jako czynnika akcesoryjnego, czysto zdobniczego, oraz osłabienie siły rytmu jako akcentu dynamicznego. Cechy te szły z jednej strony w kierunku uczynienia z melodii chopinowskiej środka wypowiedzi uczuciowej możliwie egotycznej, z drugiej zaś związane były z zamiłowaniem do wirtuozostwa i do salonowego typu gry, charakteryzującego epokę. Równocześnie miały one swe źródło i w przywiązaniu do tradycyjnych schematów dźwiękowych, właściwych muzyce klasycznej, a nawet większości spośród kompozytorów romantycznych, którzy oparli się na tych schematach klasycznych. W ramach tych schematów nie mieściła się zasadniczo ani ornamentyka melodii chopinowskiej, tak różna od melodii jego współczesnych, ani egzotycznie brzmiąca fraza, oparta na skali ludowej, ani nawet pełen dynamiki wzór rytmiczny tańców chopinowskich, przeciwstawiający się coraz bardziej zróżnicowanym i coraz bledszym schematom rytmicznym ówczesnych kompozytorów europejskich. Siłą przyzwyczajenia, wytworzoną przez ustawiczne obcowanie z tamtymi kompozytorami, przeno-

szono właściwe im kategorie formalne na muzykę chopinowską, wypaczając tym samym nie tylko jej wyraz wewnętrzny, ale i formę tej muzyki.

Nie będziemy się tu zajmować wszystkimi, tak dobrze znanymi z praktyki modyfikacjami tej koncepcji, w których zależnie od środowiska i od predyspozycji indywidualnych wysuwał się na pierwszy plan coraz inny moment tak pojętej interpretacji Chopina. Nie będziemy też analizować w szczegółach owej drugiej koncepcji stylu chopinowskiego, wytworzonej w epoce nam współczesnej i skrajnie przeciwstawiającej się generacji poromantycznej w swym wyłącznym ubóstwieniu formy chopinowskiej. Fałszywość jej uzasadnia się sama już z perspektywy tych wszystkich argumentów, które wytoczyliśmy dla wykazania fałszywości owej pierwszej koncepcji. Tam, gdzie jak w muzyce chopinowskiej, konstrukcja dźwiękowa jest nie celem samym w sobie, ale bezpośrednim wyrazem treści uczuciowej, nie wolno jej traktować w oddzieleniu od tej treści, względnie z jej wyłączeniem. Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że muzyka Chopina przedstawia dla każdego muzyka, w pierwszym rzędzie właśnie dla muzyka współczesnego, problemy niezwykle bogate i interesujące, z tego nie wynika jednak, by wolno było przekreślić to wszystko, co kryje się poza problemami tej konstrukcji, co im dało życie i kształt ostateczny. Konstrukcja ta nie jest tylko samą grą dźwięków w następstwie i w równoczesności, jest żywym organizmem, naładowanym pewnymi treściami psychicznymi i z ich właśnie perspektywy powołana została do życia. Dlatego wykonanie, nawet najdoskonalsze pod względem technicznym i najracjonalniej podkreślające plastykę konstrukcji chopinowskiej samej w sobie, nie potrafi dać nic więcej, jak tylko surogat interpretacji artystycznej, o ile nie będzie traktować tej konstrukcji jako wyrazu pewnych treści wewnętrznych. Że i ten typ koncepcji stylu chopinowskiego, negujący wszelkie jej inne walory poza walorami formy, zawarunkowany jest znowu nastawieniem epoki, podobnie, jak zawarunkowany nim był i typ, omówiony poprzednio, to rzecz zupełnie oczywista. Idzie on po prostu po linii ogólnych zainteresowań muzyków dzisiejszych, dla których zagadnienia materiału dźwiękowego i form opracowania tego materiału są przeważnie bardziej istotne, niż zagadnienie samego wyrazu w muzyce. Pod tym kątem widzenia powstaje nie tylko większa część dzisiejszych awangardowych kierunków w muzyce europejskiej, z perspektywy tej wartościuje się i przewartościowuje cały szereg kierunków i szkół dawniejszych, między nimi w pierwszej linii właśnie Chopina, tego samego Chopina, w którym generacja poprzednia skłonna była tak lekceważyć czynnik formalny. Ukazuje się jego muzykę od nowej strony i w tym leży niewątpliwie duża zasługa dzisiejszych wykonawców. Równocześnie popełnia się jednak aż nadto często błąd zasadniczy, popadając w jednostronność równie szkodliwą, jak jednostronność dawniejszych koncepcji. Jedynie uprawnioną koncepcją stylu chopinowskiego byłaby tylko ta, która w różnej mierze uwzględniłaby samą treść wyrazową tej mu-

zyki, jak i jej konstrukcję jako jej przejaw zewnętrzny i organicznie z nią związany.

Koncepcja ta mogła oczywiście zrodzić się tylko w takim środowisku, któremu eksperyment współczesnej formy dźwiękowej nie przysłania ważności samych treści wyrazowych w muzyce. Środowiskiem takim, pojętym nie jako twórczość poszczególnych jednostek, ale jako pewna zbiorowość o specyficznym typie przeżywania muzyki, są w dzisiejszej Europie przede wszystkim kraje słowiańskie. Charakterystycznym rysem ich kultury artystycznej jest po wszystkie czasy ów przysłowiowy liryzm, wypowiadający się pośród wszystkich innych sztuk w sposób najbardziej bezpośredni w muzyce. Klasyczny tego przykład posiadamy w polskiej twórczości muzycznej, przede wszystkim w twórczości współczesnej, której fizjognomia odrębna dzięki tym właśnie rysom zaznacza się coraz wyraźniej w stosunku do innych środowisk artystycznych w Europie. Pod znakiem tego liryzmu stoi nie tylko kompozytor, ale także słuchacz i wykonawca, a ze skrzyżowania się tego nastawienia lirycznego z ogólnym prądem współczesności, panującym na Zachodzie i hołdującym raczej ideałom ścisłej konstrukcji i rzeczowości w muzyce, powstała polska współczesna koncepcja stylu chopinowskiego.

Współczesną nazwiemy tę koncepcję nie tylko dlatego, że silnie akcentuje element formy w muzyce chopinowskiej, ale jeszcze i z innych względów: dlatego mianowicie, że drogi do samej wyrazowej treści tej muzyki szuka nie poprzez świat swoich własnych, egotycznych przeżyć uczuciowych, ale stara się w niej odnaleźć pierwiastki ogólnoludzkie. Rozszerza w ten sposób horyzonty uczuciowe w przeżywaniu tej muzyki, a równocześnie pozwala przeżywać Chopina bardziej „muzycznie". Zaś „muzyczność" tę pojmuje nie w znaczeniu samej tylko gry dźwięków, ale o wiele głębiej: jako najbardziej właściwe, specyficzne tylko muzyce bezpośrednie możliwości wyrazowe samego dźwięku i formy dźwiękowej.

Jakże wygląda ta koncepcja w swych przejawach konkretnych? Innymi słowy: poprzez jakie elementy formy muzycznej dochodzi ona do zaznaczenia tej organicznej jedności pomiędzy wyrazową zawartością muzyki chopinowskiej a jej konstrukcją? Spośród całego szeregu momentów charakterystycznych wymienimy tu tylko kilka najważniejszych, na pierwszym miejscu znowu traktowanie melodii chopinowskiej. Tu najdobitniej może zaznacza się różnica w stosunku do wykonawcy dawniejszego typu. Podczas gdy ten ostatni dowolnie i często bez należytego uzasadnienia logicznego rozluźniał rytmiczny kościec tej melodii, chopinista dzisiejszy, o którym mowa w tej chwili, wsłuchuje się bacznie w wewnętrzny rytm jej rozwoju dynamicznego i kształtuje ją plastycznie w myśl tej wewnętrznej prawidłowości. Napotyka przy tym na olbrzymie trudności, większe, niż u innych kompozytorów. Jest bowiem Chopin jednym z tych twórców, u których rytmika melodii zewnętrznie zamknięta

jest wprawdzie w ramach podziału taktowego, w istocie jednak już się w tych ramach nie mieści. Narastanie i słabnięcie siły ruchu, osiągnięcie szczytowych punktów napięcia lub momentów odprężenia i spoczynku, wreszcie — czego dawniej nie brano prawie wcale pod uwagę — wzajemne ustosunkowanie do siebie dwóch lub więcej przebiegów melodycznych w równoczesności z ich różną każdororazowo formą ruchu i różnym zróżnicowaniem rytmicznym — oto najważniejsze punkty, stanowiące o problemie słynnego chopinowskiego „tempo rubato".

Ważnym czynnikiem tej koncepcji stylu chopinowskiego jest sposób traktowania samej a r a b e s k i m e l o d y c z n e j u Chopina. Podobnie, jak rytmika, podobnie i melodyka chopinowska stawia wykonawcę przed specjalnymi problemami. Niepodobna jej ująć ani zrozumieć kategoriami ogólnie obowiązującymi w muzyce romantycznej, jest czymś zupełnie nowym w swej epoce. Składają się na to trzy przede wszystkim czynniki: wybitnie ornamentalny charakter melodii chopinowskiej, jej przesycenie pierwiastkiem ludowym i silny współudział chromatyki.

Ornamentyka melodii chopinowskiej tylko wtedy może wystąpić we właściwym świetle, gdy wykonawcy uda się uchwycić nie tylko istotny jej sens formalny, ale i ukryte źródła psychiczne, z których bierze początek. Pod względem formalnym zaznacza się tu znowu olbrzymia różnica w stosunku do wykonawców epoki poromantycznej: ornament chopinowski uznano tu nie za zewnętrzne akcesorium kośćca melodycznego, ale przeciwnie za jego część składową, za integralny element melodii [1]). Stąd zupełnie odmienne jej traktowanie techniczne, a w konsekwencji i odmienne jej wartościowanie estetyczne: tam z perspektywy wirtuozostwa i salonowego stylu gry, tu z perspektywy autonomicznych walorów konstrukcji chopinowskiej. Ale na prawdę żywym i przekonywującym środkiem wyrazu staje się ta melodia dopiero wtedy, gdy to jej przewartościowanie techniczne i estetyczne podyktowane jest względami wyrazu uczuciowego, z którego bierze początek, gdy intuicyjnie ujmie specyficzny dla Chopina rodzaj uczuciowości kontemplacyjnej, która w niej przychodzi do głosu. Tej uczuciowości kontemplacyjnej, pod znakiem której stoją w pierwszym rzędzie nokturny chopinowskie, oraz powolne części jego większych utworów cyklicznych (koncertów zwłaszcza), tak charakterystycznej swą silnie ornamentalną melodyką, przeciwstawia się typ uczuciowości bardziej dynamicznej (polonezy, niektóre preludia, np. Nr 1 C-dur, 19 Es-dur, 22 g-moll i etiudy, np. nr 9 f-moll, 12 c-moll z op. 10), który dla wyrażenia się nie potrzebuje przydługich ornamentów, pasaży itp., nie zatrzymuje się przy poszczególnych zwrotach melodii, ale w zdecydowanych i jasno określonych konturach swych form dźwiękowych, w lapidarnych kształtach rytmicznych dąży naprzód pod nakazem wewnętrznego imperatywu. Można by wreszcie wyróżnić jeszcze trzecią odmianę melodii chopinowskich, która zdaje się mieć swe źródło w lu-

[1]) Por. B. W ó j c i k - K e u p r u l i a n, „Melodyka Chopina" (Lwów 1930).

bowaniu się samą grą dźwięków (jak np. w scherzach, i znowu w niektórych preludiach, np. nr 8 fis-moll, 11 H-dur, 12 gis-moll, 23 F-dur i etiudach, np. nr 3 F-dur, 6 gis-moll, 8 Des-dur z op. 25). W każdym z poszczególnych wypadków wewnętrzny podkład melodii jest inny i nie wystarczy samo tylko rozpatrywanie jej z perspektywy konstrukcji, aby podkład ten uchwycić i zasugerować słuchaczowi. Rozmaitością tego podkładu da się w znacznej mierze wytłumaczyć i użycie chromatyki, oraz skal ludowych w melodii chopinowskiej. I te elementy nie są tu nigdy stosowane od zewnątrz, nie są wynikiem eksperymentu formalnego, ale mają swoje głębokie uzasadnienie psychologiczne od strony uczuciowej.

Najmniej stosunkowo uchwytne są możliwości zmian interpretacyjnych, które przedstawia harmonika. Niewątpliwie jednak one istnieją. I tu musi się rozróżnić, kiedy harmonia spełnia rolę bardziej samodzielną jako element wyrazu, a kiedy rolę raczej pomocniczą jako podkreślenie elementów wyrazowych, danych poprzez melodię, kiedy wreszcie stanowi przede wszystkim element konstrukcji — i gdzie dana jest w obrębie tej konstrukcji jako czynnik pierwotny w znaczeniu współbrzmienia, a gdzie wtórnie jako rezultat spotkania się w rówczesności kilku linii melodycznych.

Wszystkie te problemy, stanowiące tylko część zagadnień aktualnych dla współczesnego chopinisty, zrodziły się dopiero wśród dzisiejszej generacji pianistów, a w swych najgłębszych, ostatecznych konsekwencjach i dziś jeszcze nie we wszystkich środowiskach muzycznych brane są pod rozwagę w całej rozciągłości. A jednak one dopiero rzucają istotne światło na wymogi stylu chopinowskiego i na specyficzny stosunek formy i treści w muzyce Chopina. Czy dzięki temu musimy je uznać za ogólnie obowiązujące po wszystkie czasy kryteria stylu chopinowskiego? Zdaje mi się, że nie. Już w samym pojęciu stylu wykonawczego w ogóle, tak, jak próbowaliśmy je zanalizować we wstępie niniejszego artykułu, zawarte są pewne momenty, które sprzeciwiają się takiemu postawieniu sprawy ze względów zasadniczych. Niemniej jednak, wydaje mi się, że są one kryteriami jedynie obowiązującymi dla naszej epoki, jedyną słuszną i uprawnioną postawą tej epoki w stosunku do muzyki Chopina. Są bowiem wyrazem jedynej koncepcji, która przedstawia czysty, niesfałszowany obraz muzyki chopinowskiej w zwierciadle dwudziestego wieku.

* * *

Zdaję sobie dostatecznie sprawę z tego, że tezy, do których doszłam w moim artykule, nie są czymś zasadniczo nowym. W tej czy innej formie zostały one już wypowiedziane przy różnych sposobnościach i na różnych miejscach [1]). Wydało mi się mimo to potrzebnym sformułować historyczne

[1]) M. i. w artykule jednego z naszych najwybitniejszych chopinistów dzisiejszych, Zbigniewa Drzewieckiego („Chopin a jego odtwórcy", Kurier Warszawski 1935).

i psychologiczne ich uzasadnienie, dzięki któremu nabierają dopiero należytej wagi. Potrzebnym wydaje się to właśnie w obecnej chwili, gdy tak lekkomyślnie i bez żadnego uzasadnienia rzuca się z okazji ostatniego konkursu chopinowskiego inwektywy pod adresem polskiego stylu chopinowskiego i jego przedstawicieli. Nie przypuszczam, aby artykuł mój ściągnąć miał na siebie zarzut bezkrytycznej postawy w stosunku do zjawisk naszego życia muzycznego, starałam się bowiem — o ile możliwe w ramach krótkiego artykułu — oprzeć się na argumentach obiektywnych i rzeczowych. Ale z całym naciskiem pragnęłabym zaznaczyć, że właśnie nie kto inny, jak polscy pianiści dają najpełniejszą koncepcję współczesnego stylu chopinowskiego i że w konsekwencji oni też w pierwszym rzędzie uznani być muszą za miarodajnych pedagogów w tym kierunku. Miary tej oczywiście nie można stosować bez wyjątków. Znajdziemy i tu jednostki, hołdujące koncepcjom stylu chopinowskiego, które odrzuciliśmy jako fałszywe. Ale te jednostki stanowią w naszym właśnie środowisku muzycznym wyjątki: koncepcja stylu chopinowskiego, współczesna w najlepszym tego słowa znaczeniu co do treści i co do formy, jest już dziś dla naszego ogółu czymś tak oczywistym, że błyskotliwe, wirtuozowskie podejście do muzyki chopinowskiej działa na niego jako jej spłycenie, postawa zbyt egotyczna jako histeria itp. Jeżeli mimo to wyniki ostatniego konkursu chopinowskiego nie były zadowalające dla pianistyki polskiej, powodu tego należy szukać zupełnie gdzie indziej, przede wszystkim w wadliwej organizacji naszego życia muzycznego, którą zresztą nie mam zamiaru zajmować się w tej chwili. Zwalanie odpowiedzialności za taki stan rzeczy na barki kilku czy nawet kilkudziesięciu jednostek, wśród których znajdują się właśnie istotni twórcy współczesnego stylu chopinowskiego, uważam za dowód ograniczonych horyzontów myślowych i za postawę społecznie szkodliwą, bo dezorientującą ogół. Stwarzanie sztucznych „kompleksów niższości" jest dla życia i dla normalnego rozwoju wszelkiej zbiorowości równie szkodliwe, jak brak zmysłu krytycznego. Koniecznym warunkiem tego rozwoju jest zrozumienie własnej wartości i własnych możliwości postępu, na drobnym odcinku naszej kultury, reprezentowanym przez zagadnienie stylu chopinowskiego tak samo, jak na każdym innym.

Bronisława Keuprulian

CO WINNIŚMY CHOPINOWI

O działalności Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie

(Pogadanka wygłoszona w „Polskim Radio“ w Warszawie dnia 23 czerwca 1937)

Każdy miłośnik Chopina i miłośnik radia wie dobrze z ustalonej już tradycji, że środa — to w Polskim Radio dzień Fryderyka Chopina. Na pewno, niezawodnie, każdy wieczór środowy gotuje nam radosną a zawsze tak upragnioną sposobność słuchania muzyki Chopina.

Hojnie obdarza nas Chopin czarem swej przeczystej sztuki. Nie skąpi najszczytniejszych i najgłębszych wzruszeń artystycznych. Bierzemy je bez rachunku.

I nie tylko my.

Bo Fryderyk Chopin od innych geniuszów polskiego ducha tym jest wyższy, że przemawia językiem dla całego świata zrozumiałym. Rozumie go więc i wielbi cały świat, a w nim nie tylko wyraz samej sztuki, lecz — sztuki p o l s k i e j.

Muzyką swoją Chopin od stu lat z górą głosił i głosi — „Polskę“ — Polskę — słowami Cypriana Norwida — „od zenitu wszechdoskonałości dziejów wziętą hymnem zachwytu, Polskę przemienionych kołodziejów...“ Głosił Polskę w niewoli, i głosi ją dziś.

A co Polska uczyniła w zamian dla Fryderyka Chopina?

Poświęćmy tej myśli chwil parę w dzisiejszą środę, która jak zwykle nie poskąpi nam muzyki Chopina.

Najwięksi nasi odtwórcy, z miłością i pietyzmem od lat dziesiątek wykonywają dzieła Chopina — w kraju i na szerokim świecie. Składają tym sposobem hołd jego sztuce, szerzą jej poznanie i pracują dla pogłębienia kultu Chopina w najszerszych warstwach.

Zorganizowane przed dziesięciu laty z inicjatywy polskiej międzynarodowe konkursy chopinowskie zachęcają młodych pianistów całego świata do intensywnego studium, a więc i głębszego poznania muzyki Chopina. Co pięć lat konkurs ten wzbudza żywsze zainteresowanie Chopinem nie tylko w Polsce, lecz i na całym świecie. Ludzie więcej słuchają i więcej grają Chopina.

Ale — czy to już wszystko co winniśmy Chopinowi?

Przed paru laty pytanie takie zadało sobie grono miłośników muzyki Chopina, i stąd zrodziła się myśl zawiązania osobnego stowarzyszenia poświęconego Chopinowi. Tak powstał w Warszawie I n s t y t u t F r y d e r y k a C h o p i n a, zarejestrowany jako stowarzyszenie w dniu 17 marca 1934 roku.

Mając za zadanie szerzenie kultu Chopina, Instytut wśród naczelnych postanowień statutowych zamieścił między innymi:

stworzenie biblioteki, archiwum i muzeum chopinowskiego w Warszawie, jako ośrodka studiów chopinoznawczych, — dalej:

wydawanie stałego czasopisma poświęconego badaniom chopinowskim — wreszcie: wydanie zbiorowe dzieł Chopina.

Instytut Fryderyka Chopina rozporządza na razie skromnymi tylko środkami, lecz — wielką sumą entuzjazmu. Toteż przy usilnych staraniach i zabiegach zdołał już osiągnąć pewne konkretne rezultaty.

Do swych własnych zbiorów zakupił od rodziny Chopina rękopis Tria na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, — kilka listów i powinszowań z lat dziecięcych, pisanych ręką Chopina, — oraz cztery karty rękopiśmienne słynnego Kuriera Szafarskiego. Było to pisemko w sposób pełen humoru i dowcipu redagowane przez czternastoletniego Chopina w czasie wakacyj letnich w Szafarni w roku 1824.

Obok tych skromnych zakupów własnych Instytut może poszczycić się tym, że przy jego wytrwałej współpracy doszło do skutku zakupienie przez nasz Rząd wielkiego zbioru autografów i pamiątek chopinowskich w Niemczech za cenę stu tysięcy marek niemieckich.

Już przed sześciu laty zgłosiła w Warszawie jedna z wielkich firm wydawniczych niemieckich ofertę na sprzedaż ze swego archiwum zbioru autografów i pamiątek chopinowskich. Z braku funduszów sprawa ta poszła w odwłokę. Powracano do niej kilkakrotnie w ciągu lat następnych, lecz brak środków wciąż stał na przeszkodzie. Wreszcie w roku 1936 zarówno Ministerstwo Spraw Zagranicznych jak i Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego przekazało wspomnianą ofertę do załatwienia Instytutowi Fryderyka Chopina.

Moment był poważny, gdyż groziło niebezpieczeństwo, że ten wielki zbiór autografów i pamiątek chopinowskich zostanie rozproszony między rozmaitych nabywców zagranicznych. Wskazywała na to nadesłana w międzyczasie do Warszawy oferta jednego z antykwariuszów berlińskich, proponującego nabycie części owego wielkiego zbioru.

W tym stanie sprawy Instytut Fryderyka Chopina przede wszystkim uzyskał od właścicieli autografów chopinowskich opcję, czym zobowiązał ich do zaniechania jakichkolwiek pertraktacyj z innymi ewentualnymi nabywcami. Zabezpieczywszy się w ten sposób od przykrych niespodzianek, Instytut tak długo nie zaprzestał swych starań, aż dla sprawy zakupna autografów i pamiątek chopinowskich pozyskał jak najżywsze zainteresowanie najwyższych osobistości w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, które przy czynnym współdziałaniu Ministerstwa Skarbu i Ministerstwa Komunikacji oraz Ambasady Rzeczypospolitej w Berlinie — otrzymały niezbędne na zakup fundusze. Wielki zbiór autografów i pamiątek chopinowskich został już zakupiony i przywieziony do Warszawy. Znajdują się w nim niezwykle cenne rękopisy Chopina, jak:

Drugi koncert fortepianowy f-moll, opus 21
Scherzo cis-moll
Dwie sonaty — b-moll i h-moll
Polonez-Fantazja opus 61
Jedenaście mazurków z opusów 24, 33 i 56
Fantazja f-moll
Allegro koncertowe
Nokturny — opus 27, 55 i 62

a prócz tego szereg kopii autoryzowanych przez Chopina, mających więc wartość autografów.

W zbiorze pamiątek mieszczą się listy rozmaitych wybitnych osobistości do Chopina a także jedyne fotografie-dagerotypy z ostatnich lat życia Chopina.

Pozyskanie tego zbioru bezcennej wartości — jako pamiątka narodowa i jako podstawa do źródłowych badań nad twórczością Chopina — jest częściowym spełnieniem przez Instytut Fryderyka Chopina jednego z naczelnych jego zadań, to jest stworzenia w przyszłości archiwum, muzeum i biblioteki chopinowskiej w Warszawie. Łączy się ten fakt jak najściślej z drugim naczelnym zadaniem Instytutu to jest wydaniem dzieł Chopina.

Przykro i wstyd pomyśleć, że nie mamy własnego wydania dzieł Chopina. Nie posiadamy go — podczas gdy Niemcy, Francja, Anglia, Ameryka i Rosja mają razem około trzydziestu wydań zbiorowych dzieł naszego Mistrza!

W zamierzeniach Instytutu leży krytyczne wydanie źródłowe oparte na rękopisach, a gdzie ich brak — na wydaniach uskutecznionych za życia Chopina, obok niego zaś także wydanie pedagogiczne, szkolne, opatrzone wskazówkami wykonawczymi dla celów pianistycznych.

Dla swego olbrzymiego planu Instytut Fryderyka Chopina potrafił pozyskać zainteresowanie i przyrzeczenie współpracy ze strony Ignacego Paderewskiego, jako najwyższego autorytetu w sprawach interpretacji dzieł Chopina. Współpraca wybitnych znawców dzieł Chopina, tak teoretyków-muzykologów, jak pianistów-odtwórców i pedagogów — już dziś, w momencie gdy plany tego wydawnictwa zaczynają przybierać konkretne formy, pozwala się spodziewać, że to pierwsze polskie wydanie zbiorowe dzieł Chopina będzie godnym wyrazem hołdu, jaki Polska winna jest swemu największemu geniuszowi muzycznemu.

Wydania tego domaga się nie tylko nasze uwielbienie dla muzyki Chopina.

Jest ono naszym obowiązkiem.

Zbiorowe wydanie polskie dzieł Chopina będzie wielkim czynem kulturalnym, o głębokim znaczeniu tak naukowym, jak wychowawczym, a co równie ważne — także politycznym i gospodarczym.

Gdyby Instytut Fryderyka Chopina rozporządzał odpowiednimi środkami finansowymi, realizacja tego planu wydawniczego nie przedstawiałaby większych trudności. Ale — mimo braku tych środków — wierzymy, że plan nasz doprowadzimy do urzeczywistnienia.

Dla informowania o wszelkich sprawach chopinowskich i skupienia w osobnym czasopiśmie prac poświęconych badaniu życia i dzieł Chopina, Instytut przystąpił do wydawania stałego organu. Pierwszy jego zeszyt pod nazwą: Chopin — wyszedł z druku dnia 1 czerwca bieżącego roku. Poświęcony jest on prawie w całości Żelazowej Woli — dawnej i dzisiejszej — oraz twórczości Chopina z okresu dziecięctwa i lat chłopięcych, do roku 1825. Dział sprawozdawczy informuje między innymi o powstaniu i działalności Instytutu, a także o przebiegu ostatniego konkursu chopinowskiego w Warszawie.

Ale nie tylko rękopisy i pamiątki chopinowskie otacza opieką i stara się je skupić w Polsce Instytut Fryderyka Chopina, by z czcią należną zachować je dla przyszłości. Działalność jego obejmuje wszystko, co związane jest z Chopinem.

Już w roku 1935 Instytut ufundował w kościele Świętego Krzyża w Warszawie nową marmurową tablicę pamiątkową w miejscu, w którym złożone jest serce Fryderyka Chopina. Instytut pamięta również o tym drogim dla każdego Polaka zakątku na cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu, gdzie spoczywają prochy Chopina. Otrzymane w ostatnich miesiącach wiadomości o wielkim zaniedbaniu i grożącej grobowi Chopina ruinie, zmusiły Instytut do natychmiastowej akcji. Instytut nawiązał bezpośredni

kontakt z firmą Pleyel w Paryżu, która ma obowiązek wieczystej opieki nad grobem Chopina, zlecony jej przez siostrę Chopina, Ludwikę. Porozumiał się również z firmą kamieniarską Edeline, od lat utrzymującą grób Chopina w porządku. Po otrzymaniu kosztorysu niezbędnych naprawek, Instytut bezzwłocznie polecił je wykonać i stara się o fundusze na to potrzebne, by jak najrychlej — zwłaszcza wobec Wystawy Światowej w Paryżu — tę drogą nam wszystkim relikwię utrzymać w stanie odpowiadającym jej wartości i godności Wielkiej Niepodległej Polski.

Takie są prace — dokonane i zamierzone przez Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie, podjęte z myślą o tym, co winniśmy Chopinowi.

Instytut Chopina wierzy głęboko, że w zamierzeniach i wysiłkach swoich znajdzie poparcie całego społeczeństwa polskiego, któremu drogą jest muzyka Chopina!

Feliks Starczewski

Z DZIAŁALNOŚCI SEKCJI IM. FRYDERYKA CHOPINA PRZY WARSZAWSKIM TOWARZYSTWIE MUZYCZNYM

(1899—1927)

Już przed 40 z górą laty wśród wielbicieli muzyki Chopina w Warszawie odczuwało się brak instytucji, która by skupiała i gromadziła pamiątki i wiadomości o nieśmiertelnym naszym Mistrzu. Znaleźli się wówczas ludzie, grupujący się przeważnie przy Towarzystwie Muzycznym, którzy postanowili tę myśl w czyn wprowadzić; a stało się to na skutek podania kilkudziesięciu członków Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego z inicjatywy Jana Karłowicza, ojca Mieczysława. Podanie to zostało złożone Komitetowi Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego dnia 28 marca 1899 r. w celu utworzenia przy Towarzystwie oddzielnej Sekcji imienia Fryderyka Chopina, na podobieństwo istniejącej już przy tejże instytucji Sekcji im. Stanisława Moniuszki. Dzięki przychylnemu ustosunkowaniu się Komitetu Towarzystwa do tego podania, już dnia 14 maja tegoż roku odbyło się ogólne zebranie członków tworzącej się Sekcji, której prezesem został wielki wielbiciel Chopina dr Henryk Dobrzycki, a wiceprezesami inicjator Jan Karłowicz i Julian Adolf Święcicki, znany literat; nadto weszli jeszcze do zarządu Władysław Bogusławski, literat, Antoni Jędrzejewicz, Leopold Méyet jako sekretarz i Izydor Kowalski, skarbnik.

W pierwszym roku liczyła Sekcja 96 członków, a staraniem jej było gromadzenie pamiątek po Mistrzu i książek o nim, oraz wydawnictw jego dzieł. W 1901 r. dużo pomocy dla spraw Sekcji okazali: Aleksander hr. Dienheim Szczawiński-Brochocki, oraz żona jego Adelajda, słynna śpiewaczka. Działalność Sekcji jeszcze więcej się uzewnętrzniła, kiedy w dniu 31 lipca 1902 r. nastąpiło odsłonięcie tablicy pamiątkowej w Marienbadzie na domu, w którym w 1836 r. mieszkał Fryderyk Chopin.

Jako dalszy etap prac Sekcji wymienić należy wydanie w 1903 r. dzieła: „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie“ w opracowaniu Mieczysława Karłowicza. Gromadzenie pamiątek po Chopinie również posuwało się naprzód, tak że w 1904 r. liczba ich obejmowała już blisko sto numerów, które jednakże z powodu braku odpowiedniego miejsca w lokalu Towarzystwa Muzycznego, były przechowywane prywatnie u sekretarza Sekcji Leopolda Méyeta. Sekcja rozporządzała również stypen-

dium im. Chopina, które zostało ufundowane w 1894 r. z okazji odsłonięcia pomnika Mistrza w Żelazowej Woli, miejscu jego urodzenia. Wówczas to kompozytor i pianista rosyjski Mili Bałakirew w rocznicę śmierci Mistrza dnia 17 października dał na ten cel koncert pod egidą Towarzystwa Muzycznego, na którym wykonał nieznany dotychczas nokturn Chopina, ofiarowany siostrze Ludwice. Koncert ten przyniósł na czysto 1053 rb. 13 kop., a odsetki z tej sumy szły na stypendium im. Chopina, z którego w 1904 r. korzystał wychowanek szkoły muzycznej Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, Władysław Raczkowski, który został później wybitnym kierownikiem chórów na terenie poznańskim.

Kult chopinowski rozszerzał się powoli, stopniowo też wzrastało zainteresowanie pracami Sekcji, która doszła już do liczby 137 członków. W 1905 roku Sekcja uczestniczyła w dwutygodniowej wystawie pamiątek po Chopinie i Moniuszce w czasie grudniowych ferii świątecznych w lokalu szkolnym Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, mieszczącym się wówczas w Alejach Jerozolimskich 80. Na wystawie tej znajdowały się też pamiątki, będące w posiadaniu Marii Ciechomskiej i Antoniego Jędrzejewicza.

W 1907 r., jak i za lat poprzednich czyniono starania w sprawie sprowadzenia zwłok Chopina do kraju, a nadto uzyskano od prof. Zygmunta Laskowskiego z Genewy akwarelę Kwiatkowskiego „Chopin na łożu śmierci" wraz z objaśnieniem szczegółowym, wykonaną w kilka godzin po śmierci Chopina. W 1908 r. wydała Sekcja tę akwarelę Kwiatkowskiego w 2500 egzemplarzach w celu zjednania sobie członków, jak również i w celach propagandowych. Kopia ta została wykonana w zakładzie fotochemigraficznym Bolesława Wierzbickiego i bardzo przyczyniła się do spopularyzowania nieśmiertelnego Mistrza.

W 1910 r. na wielki zjazd we Lwowie w setną rocznicę urodzin Chopina wydelegowano prezesa Sekcji dra Henryka Dobrzyckiego.

W 1911 r. Sekcja współdziałała czynnie przy zakładaniu w Paryżu stowarzyszenia „Société Frédéric Chopin à Paris". Roczna składka członków zwyczajnych wynosiła tam 10 franków, członków założycieli jednorazowo 1000 fr., a popierających 100 fr. rocznie. Do prezydium zarządu Komitetu tego stowarzyszenia należeli: księżna de Brancoran, księżna de Rohan, ks. Adam Wiszniewski, baron Cara de Vaux, Władysław Mickiewicz, Jan Reszke, a z Warszawy, jako przedstawiciele Sekcji im. Fryd. Chopina dr Henryk Dobrzycki i Leopold Méyet. Prezesem tego stowarzyszenia paryskiego został Camille le Senne, a sekretarzem Edward Ganche, gorący wielbiciel Chopina, biograf i późniejszy propagator idei sprowadzenia zwłok Chopina do Polski i umieszczenia ich w grobach królewskich na Wawelu. W roku tym Sekcja poniosła dotkliwą stratę przez śmierć oddanego jej szczerze Leopolda Méyeta. Ciężko też zaniemógł dr Henryk Dobrzycki. Śmierć pierwszego, jak i choroba drugiego nie mogły się odbić korzystnie na działalności Sekcji, z konieczności jednakże ta nastąpiła zmiana, że zbiory Sekcji, które dotychczas miały pomieszczenie w prywatnym mieszkaniu Méyeta, musiały być przeniesione do lokalu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, którego Sekcja imienia Fryderyka Chopina była częścią składową.

W 1913 r. zarząd Sekcji stanowili: Antoni Jędrzejewicz, siostrzeniec Chopina, który piastował urząd prezesa, Wacław Kwiatkowski — wiceprezes, Izydor Kowalski — skarbnik i Feliks Konopasek.

W 1914 r. zbiory Sekcji zostały wzbogacone spuścizną po nieodżałowanie zmarłym b. prezesie Sekcji dr. Dobrzyckim, ale działalność Sekcji wskutek zawieruchy wojennej zamarła wówczas zupełnie. Dopiero w latach 1921 i 1922 znów zaczynała zwolna się ożywiać, tak że Sekcja liczyła znów 43 członków. W tymże czasie zmarł prezes Sekcji Jędrzejewicz. W latach 1923 i 1924 ze zbiorów Sekcji korzystał przez dłuższy czas dr Henryk Opieński, robiąc tam studia do nowego wydania swej książki o Chopinie.

Wskutek wznowienia działalności komitetu budowy pomnika Chopina w Warszawie, która to sprawa coraz więcej wysuwała się na porządek dzienny — w celu powiększenia funduszów, puszczono w obieg do rozprzedaży przy pomocy składów nut i prywatną drogą, wydaną przedtem kartkę z albumu (Feuille d'Album) Chopina. Należy też zaznaczyć, że w latach 1926/7 w czasie uroczystości odsłonięcia pomnika Chopina w parku Łazienkowskim przy Alejach Ujazdowskich, materiał cały, pamiątki chopinowskie i fotografie do ilustracyj w pismach codziennych i periodycznych dostarczyła Sekcja im. Fryderyka Chopina przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym.

Dojazd z Warszawy do wsi Żelazowa Wola, miejsca urodzenia Fryderyka Chopina.

Koleją z Warszawy do Sochaczewa:

Odjazd:	Powrót:
Warszawa Główna — godz. 9.45	Sochaczew — 18.02
Sochaczew — godz. 10.52	Warszawa — 19.08

(Koszt biletu 3 kl. w jedną stronę zł 3,—)

Z Sochaczewa (od dworca) do wsi Żelazowa Wola, do domku Fr. Chopina:

1. Koleją powiatową (przy dworcu Kolei Państw.) do Chodakowa: odjazd 11.10 przyjazd do Chodakowa 11.25 (cena biletu zł 0,30). Z Chodakowa do Żelazowej Woli pieszo 2 km szosą.
2. Końmi od Sochaczewa do Żelazowej Woli, koszt z jednogodzinnym postojem i drogą powrotną zł 4,—.

Gospodarzem miejsca urodzenia Fr. Chopina, jest „Komitet Dni Chopinowskich" z Prezesem Gen. K. Sosnkowskim na czele.

W Sochaczewie wszelkie sprawy lokalne, związane z K. D. C. załatwia Sekretarz Komitetu Wykonawczego K. D. C. — p. Kazimierz Hugo Bader (Sochaczew, Rozlazłów Szlachecki, tel. 72).

SPRAWY INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

1. SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI

w okresie od dnia 18 marca 1936 r. do dnia 1 kwietnia 1937 r. (odczytane na III Walnym Zgromadzeniu w dniu 15 VI 1937 r.)

Dnia 18 marca 1936 r. bezpośrednio po Walnym Zgromadzeniu członków Instytutu, odbyło się pierwsze konstytucyjne zebranie nowego Zarządu Instytutu. Nowy Zarząd ukonstytuował się w sposób następujący:

Prezes Instytutu — Minister August Zaleski.

Wiceprezes Instytutu — Profesor Witold Maliszewski.

Skarbnik Instytutu — Zofia Pruska-Jaroszewiczowa.

Zast. Skarb. Instytutu — Dr Jan Piątek

Sekretarz Instytutu — Mieczysław Idzikowski.

Członkowie: Prof. L. Binental, dr B. Keuprulian, M. Klechniowska, Min. W. Korsak, Min. Fr. Pułaski, Z. Wróblewska.

Delegat Min. W. R. i O. P. dr J. Pulikowski.

Delegat Min. S. Z. Konsul Jan Chmieliński.

Delegat m. st. W-wy prof. Tadeusz Czerniawski.

W tym okresie prace Zarządu rozwijały się w sposób następujący:

Zbiory I. F. C. powiększyły się przez zakupienie od p. L. Ciechomskiej następujących autografów:

List Chopina do rodziców i sióstr z Kowalewa.

List Chopina do rodziców z dnia 10 VIII 1824 r.

Powinszowanie dla matki z dnia 16 VI 1817 r.

Powinszowanie dla ojca z dnia 6 XII 1818 r.

Powinszowanie dla ojca z dnia 6 XII 1816 r.

W dniu 24 stycznia 1936 r. Min. S. Z. przekazało ponownie Instytutowi ofertę sprzedaży 48 autografów Chopina, złożoną przez firmę Breitkopf i Hartel w Lipsku.

Jednocześnie Min. W. R. i O. P. przekazało I. F. C. wraz z pismem z dnia 3 II 36 r., list antykwariusza „Gustav Fock w Lipsku", pisany do p. Ministra W. R. i O. P. prof. Świętosławskiego i oferujący sprzedaż części tego samego zbioru autografów chopinowskich, należących do firmy Breitkopf i Hartel.

Obydwa pisma, Min W. R. i O. P. oraz Min S. Z. zwracały się do I. F. C. o zajęcie się tą sprawą, a Min. S. Z. podkreślało konieczność szybkiej decyzji, gdyż w przeciwnym razie największy zbiór autografów Chopina zostanie sprzedany w obce ręce, lub rozproszony między kilku drobnych nabywców.

Instytut, mając za sobą doświadczenie w tej sprawie, która po raz trzeci była przekazywana Zarządowi, i pozostawiony wyłącznie własnym możliwościom materialnym, znalazł się w ciężkiej sytuacji.

I. F. C. nie rozporządzał kapitałem, wpływami lub subsydiami, potrzebnymi na zakup tego zbioru, wartości przeszło 200 tysięcy zł.

Instytucje państwowe i kulturalne nie były w stanie zadeklarować swej pomocy materialnej na konferencjach zwoływanych w tej sprawie przez Instytut, które odbyły się w 1935 r. z inicjatywy Zarządu I. F. C.

przy udziale pp.: Delegatów Min. S. Z., Min. W. R. i O. P., Funduszu Kultury Narodowej i Biblioteki Narodowej.

W tym beznadziejnym stanie rzeczy I. F. C. zwrócił się do firmy Breitkopf i Härtel listem z dnia 9 IV 36 r. o udzielenie mu opcji i listem z dnia 14 IV 36 r. od powyższej firmy uzyskał takową.

Będąc w posiadaniu opcji Breitkopfa i Hartla, Zarząd zwrócił się do Min. W. R. i O. P. w osobie wicemin. Jerzego Ferek-Błeszyńskiego z propozycją, aby kwotę potrzebną na zakupienie zbioru autografów Chopina uzyskać z sum zamrożonych i należnych Polsce od Niemiec (m. in. kolejom polskim za tranzyty przez terytorium Polski). Propozycja Instytutu przedstawiona przez prezesa i delegację I. F. C. uzyskała gorące przyjęcie i całkowite poparcie wicemin. J. Ferek-Błeszyńskiego.

W międzyczasie obiekt kupna został uzupełniony przez dodatkową ofertę kilkudziesięciu przedmiotów chopinowskich.

W tym stanie rzeczy Zarząd I. F. C. spowodował zwrócenie się Min. W. R. i O. P. do Prezydium Rady Ministrów i do Min. Komunikacji, do którego należały zamrożone sumy oraz Min. Skarbu o przyznanie kwoty Mk. niem. 115 000 na zakup autografów Chopina.

Dzięki poczynionym wysiłkom, a przede wszystkim osobistej i ustawicznej interwencji wicemin. J. Błeszyńskiego, kwota potrzebna na zakup autografów została przyznana przez wszystkie instancje i przekazana przez Bank Polski, Ambasadzie Rz. P. w Berlinie. Przeszkody ze strony Rzeszy Niemieckiej zostały usunięte w drodze porozumienia przez Ambasadę R. P.

Pozostawały formalności sprowadzenia zakupionych autografów, do której to czynności Min. W. R. i. O. P. wydelegowało swego eksperta.

Ekspert dr J. Pulikowski podał w wątpliwość autentyczność niektórych autografów.

W tych warunkach, Radca Ambasady R. P. Z. Gawroński, przeprowadził dodatkowe układy z firmą Breitkopf i Hartel i suma szacunkowa wszystkich obiektów chopinowskich została zredukowana do kwoty Mk. 100 000.—

W ten sposób plan zakupu największego zbioru autografów Chopina dla Polski, został zrealizowany. Instytut spełnił powierzoną mu misję, wykonując jednocześnie jeden z głównych swych celów przez uzyskanie wielkiej podstawy pod przyszłe muzeum chopinowskie.

Sprawy wydawnicze rozwijały się w następujący sposób:

Instytut przystąpił do wydawnictwa czasopisma „Chopin", którego pierwszy zeszyt ukazał się w druku dnia 3 VI br. Prace redakcyjne prowadziła dr B. Keuprulian-Wójcik i prof. Leopold Binental. Czasopismo jest poświęcone wszelkim zagadnieniom w zakresie chopinoznawstwa. W pierwszym numerze specjalnie jest uwzględniona twórczość dziecięca Chopina i Żelazowa Wola.

Niezależnie od powyższego Instytut przystąpił do najpoważniejszego i najcięższego swego zadania: wydawnictwa całości dzieł Chopina.

Ze względu na propagandowy charakter projektowanego wydawnictwa, Instytut zwrócił się do I. J. Paderewskiego z prośbą o objęcie przez niego redakcji. Korespondencję z I. Paderewskim prowadził prezes Instytutu, a bezpośrednie rozmowy — upoważniony przez zarząd prof. J. Turczyński.

Po dłuższych pertraktacjach I. Paderewski wyraził zgodę na podjęcie się tej pracy i wręczył prof. Turczyńskiemu dokładny tekst karty tytułowej, której treść niżej podajemy:

Fryderyk Chopin
Tom I.

Wydanie zbiorowe dzieł, wg pierwotnych rękopisów, przejrzane i zaaprobowane prze I. J. Paderewskiego.

Przygotowane do druku przez specjalną komisję I. F. C. pod przewodnictwem prof. Józefa Turczyńskiego przy współudziale dr L. Bronarskiego i dr B. Keuprulian Wójcik.

Nakładem I. F. C., Warszawa.

W związku z powyższym I. F. C. zredagował i zawarł umowy z osobami wymienionymi przez I. Paderewskiego.

Zarząd Instytutu przystąpił do przygotowania dwu wydań dzieł Chopina:

a) źródłowego, zawierającego tekst autentyczny Chopina (bądź wierny z rękopisami, bądź z pierwodrukami),
b) szkolnego, przeznaczonego dla szerzenia kultu Chopina i nauczania gry jego dzieł w szkołach.

Sprawa funduszów na koszta powyższego wydania, jest obecnie najpoważniejszą troską Zarządu I. F. C. i w tej mierze Instytut liczy na poparcie ze strony Państwa, na ofiarność społeczną, czego wyrazem był dar w sumie zł 1000 firmy Solvay, oraz na inicjatywę i poparcie członków I. F. C.

Sprawa przywrócenia praw autorskich na twórczość Chopina w Polsce, i przekazanie tych wpływów I. F. C. oraz wiążąca się z nią sprawa przyznania I. F. C. praw stowarzyszenia wyższej użyteczności publicznej, spoczywa od dłuższego czasu w odpowiednich instancjach ministerialnych.

W lipcu ub. r. Instytut ogłosił powtórny konkurs na dziełko o Fr. Chopinie do użytku w szkołach powszechnych. Na ogłoszony konkurs do dnia 15 stycznia 1937 r. terminu zamknięcia, nadesłano 19 prac. Termin ogłoszenia wyniku konkursu przypadnie prawdopodobnie na koniec czerwca rb.

W związku z III Międzynarodowym Konkursem Chopinowskim, I. F. C. wyznaczył nagrodę w sumie zł 500 za najlepsze wykonanie sonaty. Nagroda ta została przyznana i wypłacona Anglikowi L. Dossorowi.

Sprawa siedziby Instytutu nadal pozostaje nierozstrzygnięta, pomimo wysiłków Zarządu Instytutu w tej mierze. Sprawa ta utrudnia organizowanie zamierzonego muzeum i biblioteki chopinowskiej w Warszawie.

W bieżącym roku sprawozdawczym, jak w ubiegłym, Polskie Radio wypłacało ryczałt miesięczny zł 700 za wykonanie dzieł Chopina umożliwiając swoim wysoce obywatelskim stanowiskiem w znacznym stopniu prowadzenie prac Instytutu.

W chwili obecnej Zarząd I. F. C. rozpoczął prace przygotowawcze do odnowienia i stałej konserwacji zaniedbanego grobu Fr. Chopina na cmentarzu Père Lachaise w Paryżu.

W okresie od 18 III 36 r. do 1 IV 37 r. Zarząd odbył 17 posiedzeń w tym 2 posiedzenia prezydium.

Instytut posiadał 45 członków zwyczajnych i 2 nadzwyczajnych. Zmarło dwóch członków zwyczajnych.

Ilość otrzymanej korespondencji wynosi 145 listów, wysłanej zaś 375 listów.

Sprawozdanie niniejsze jest streszczeniem głównych prac Zarządu. Nie wyczerpuje ono i nie podaje tego co składało się na codzienną pracę Zarządu w biurze.

Te drobne szczegóły, każdy z członków Instytutu, będzie mógł znaleźć w protokółach i korespondencji Zarządu Instytutu.

Sekretarz Zarządu (—) *Mieczysław Idzikowski* Prezes Zarządu (—) *August Zaleski*

BILANS

Stowarzyszenia Instytutu Fryderyka Chopina na dzień 31 marca 1937 r.

Aktywa			Pasywa		
Kasa	232,36		Majątek	14 543,59	
P. K. O.	9 224,60		Nadwyżka za 1936/37	6 735,73	
Ruchomości	999,—				21 279,32
Muzeum i Biblioteka	10 464,60				
Dłużnicy i Wierzyciele	13,76				
R-k Przechodni . .	115,—				
Wydawnictwo kwar. „Chopin" i Dzieł Chopina	230,—	21 279,32			
		21 279,32			21 279,32

RACHUNEK STRAT i ZYSKÓW
za czas od 1 stycznia 1936 r. do 31 marca 1937 r.

Koszty ogólne . . .	4 281,13		Tantiemy autorskie za wykonyw. Dzieł Chopina w Polskim Radio	10 500,—	
Nagroda na Konkurs Chopina	500,—	4 781,13	Procenty	38,86	
Nadwyżka za 1936/37		6 735,73	Składki członkowskie	978,—	11 516,86
		11 516,86			11 516,86

Prezes Instytutu: *August Zaleski*
Skarbnik Instytutu: *(—) Zofia Jaroszewiczowa*
Sekretarz Instytutu: *(—) M. Idzikowski*

PROTOKÓŁ POSIEDZENIA KOMISJI REWIZYJNEJ

Komisja Rewizyjna, zebrana dnia 2 czerwca 1937 roku, w składzie niżej podpisanych, ze względu na zbliżające się Walne Zgromadzenie, sprawdziła dokumenty, kwity oraz wyciągi P. K. O. i stwierdziła zgodność dokumentów z saldem kasowym Instytutu Fryderyka Chopina, wykazującym na dzień 1 kwietnia 1937 roku sumę

zł 232,36

i na rachunku P. K. O. sumę

zł 9 224,60

Sumy powyższe są zgodne z dokumentami i rachunkami Instytutu. Wobec powyższego, Komisja Rewizyjna wnosi o udzielenie absolutorium Zarządowi Instytutu.

(—) Maurycy Mayzel

(—) Lucyna Robowska

PRELIMINARZ WYDATKÓW ADMINISTRACYJNYCH I. F. C. NA R. 1937—38

(od 1 IV 1937 r. do 1 IV 1938 r.)

Lokal licząc 7 mies. à 115 zł i 5 mies. à 100 zł)	zł 1 305,—
Pensja personelu (po 93,50 zł i po 27,— zł)	,, 1 296,—
Składki do Ubezp. Społeczn.	,, 272,80
Abonament telefoniczny (12 mies. à 20 zł)	,, 240,—
Znaczki pocztowe (wg roku ubiegłego)	,, 156,—
Materiały piśmienne	,, 150,—
Tramwaje	,, 100,—
Razem	,, 3 519,80

14 maja 1937 r.

Wydatki związane z wydawnictwem czasopisma ,,Chopin'':

Koszta drukarskie	zł 3768,—
Honoraria autorskie	,, 1440,—
Razem	zł 5208,—

2. SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI
za czas od I IV do 15 IX 1937

W okresie od 1 kwietnia do 15 września 1937 r. prace Instytutu Fr. Chopina rozwijały się w sposób następujący:

Na propozycję p. min. F. Pułaskiego, członka Zarządu I. F. C. zarząd postanowił wypożyczyć Bibliotece Polskiej w Paryżu na wystawę ,,Chopin, George Sand i ich przyjaciele'', rękopisy chopinowskie, będące własnością Instytutu.

Również, mając na uwadze propagandowe znaczenie powyższej wystawy, Instytut interweniował w sprawie wypożyczenia

przez Ministerstwo W. R. i O. P. zakupionych od Breitkopfa i Hartla przez państwo polskie staraniem Instytutu, autografów chopinowskich.

Pan min. F. Pułaski, jako dyrektor Biblioteki Polskiej w Paryżu i organizator wystawy chopinowskiej na terenie Biblioteki, zadeklarował w imieniu tej instytucji 50% dochodu, uzyskanego ze wstępów na tę wystawę na cele Instytutu.

Staraniem i kosztem Instytutu został odrestaurowany grób Fr. Chopina, znajdujący się w stanie zaniedbania na cmentarzu Père Lachaise w Paryżu. Koszt odnowienia wynosił 1435 fr.

Pragnąc nie dopuszczać w przyszłości do ponownego zaniedbania tego grobu, zarząd Instytutu uchwalił roztoczyć stałą opiekę nad miejscem spoczynku Chopina.

W czerwcu br. zostały rozpoczęte prace redakcyjne nad wydawnictwem dzieł Fr. Chopina.

Dnia 15 czerwca br. odbyło się doroczne Walne Zgromadzenie członków Instytutu Fr. Chopina, na którym po wyrażeniu votum zaufania dla całokształtu prac Zarządu, dokonano uzupełniających wyborów do nowego Zarządu.

Do Zarządu zostali wybrani: na miejsce zmarłego śp. prof. Niewiadomskiego — p. dr B. Keuprulian, oraz ponownie min. W. Korsak, na miejsca zastępców Zarządu weszli: pp. prof. L. Robowska, Jarosław Iwaszkiewicz i A. M. Klechniowska.

Skład obecnego Zarządu przedstawia się jak następuje:

Prezes — minister A. Zaleski, wiceprezes — prof. W. Maliszewski, skarbnik — Z. Pruska, wiceskarbnik — dr J. Piątek, sekretarz — M. Idzikowski.

Członkowie Zarządu: pp.prof. L. Binental, dr B. Keuprulian, min. W. Korsak, min. F. Pułaski, prof. A. M. Klechniowska, prof. L. Robowska i J. Iwaszkiewicz.

Do Komisji Rewizyjnej wybrano: pp. M. Mayzla, M. Mirską, Z. Wróblewską oraz K. Sikorskiego.

Do Sądu Rozjemczego wybrano: pp. J. Kaden-Bandrowskiego, gen. K. Sosnkowskiego, oraz A. Lauterbacha.

Dnia 23 czerwca br. p. doc. dr Bronisława Keuprulian wygłosiła w Polskim Radio pogadankę o działalności Instytutu Fryderyka Chopina pt. „Co winniśmy Chopinowi". — Honorarium za pogadankę w kwocie zł 50.—, otrzymane od Polskiego Radia, prelegentka przekazała w darze na cele Instytutu.

Zbiory Instytutu Fr. Chopina w tym okresie powiększyły się o następujące obiekty:

Dzieła Fr. Chopina wydanie Oxford University Press — dar Mateusza Glińskiego.

Dzieła Fr. Chopina wydanie Brugnoli, nabyte przez Instytut.

Oraz jako równowartość za umieszczenie ogłoszenia w I zeszycie kwartalnika Chopin:

od firmy Bobrowski — popiersie Chopina, dwie maski pośmiertne i medalion (wszystko w gipsie),

od firmy Polskie Zakłady Fonograficzne — 13 płyt z nagraniami utworów Fr. Chopina.

Wydawca: Instytut Fryderyka Chopina

Redaktor odpowiedzialny: Mieczysław Idzikowski

Drukiem Zakładów Graficznych „Biblioteka Polska" w Bydgoszczy

WYNIKI KONKURSU

na

dzieło o Chopinie
dla młodzieży
ogłoszone zostaną

dnia
17 października
1937 r.

INSTYTVT FRYDERYKA CHOPINA